Hannah Arendt

CULTURA Y POLÍTICA

Prólogo de Beatriz Rivas

Edición de Fina Birulés y Àngela Lorena Fuster

Traducción de Ernesto Rubio

Clásicos de la resistencia civil



La colección *Clásicos de la resistencia civil* expone el pensamiento de grandes personajes del mundo en pro de la no-violencia, la autogestión social y el respeto de los derechos humanos y ciudadanos, prologados por especialistas reconocidos en cada autor.

EJEMPLAR GRATUITO

Clásicos de la resistencia civil

Cultura y política

HANNAH ARENDT

Cultura y política

Prólogo de Beatriz Rivas

Edición de Fina Birulés y Àngela Lorena Fuster

Traducción de Ernesto Rubio



Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Arendt, Hannah, 1906-1975

Cultura y política / Hannah Arendt ; prólogo de Beatriz Rivas. - - México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2016.

93 p. - - (Colección Clásicos de la resistencia civil ; 13)

ISBN 978-607-8332-45-8 (Colección)
ISBN 978-607-8434-66-4 (v. 13)

1. Filosofía 2. Política y cultura 3. Literatura – Filosofía

LCC B945.A694 DC 191

CULTURA Y POLÍTICA
Hannah Arendt

De la colección
Clásicos de la resistencia civil

Colección dirigida por Francisco Rebolledo
Dirección de Comunicación Intercultural
Secretaría de Comunicación Universitaria

Cuidado editorial: Roberto Abad
Diseño: Araceli Vázquez Mancilla

ISBN: 978-607-8332-45-8 Colección *Clásicos de la resistencia civil*
ISBN: 978-607-8434-66-4

Contenido

Prólogo

La pasión de comprender

El ejercicio de pensar es como la labor de Penélope:
deshace cada mañana lo que acabó la víspera.

H. Arendt

Cuando "conocí" a Hannah Arendt, lo hice a través de Heidegger y lo lamento. Hubiera preferido llegar a ella por el camino de la razón, de su pensamiento lúcido, de su intelecto, y no por el de la vida cotidiana. Pero hablar de su vida, la de todos los días, es inevitable y, además, fue ejemplar. En ciertos sectores, Arendt es más conocida por su relación amorosa (y prohibida) con Martin Heidegger que por sus obras, a pesar de que la filósofa se ha convertido en un referente esencial del pensamiento del siglo XX. Lo maravilloso es que su vida, a diferencia de la de otros pensadores, fue de una total congruencia con su pensamiento, con esa lucha por disecar el momento social y político a favor de la tolerancia y en contra del totalitarismo[1].

Un grado altísimo de tolerancia fue el que mostró cuando, en medio de las feroces críticas contra un Heidegger que había demostrado su nazismo o que, al menos, contribuyó a que fuera aceptado en las élites universitarias, defiende a su antiguo amante; lo defiende como filósofo y logra que vuelva a ser aceptado en el mundo de los intelectuales[2]. Arendt se da cuenta de que, independientemente de las acciones de Heidegger, su filosofía debe ser rescatada y conocida en las universidades del

[1] Un régimen totalitario entendido como el que busca la dominación *total* de los hombres en una sociedad y que reposa, en gran medida, en la violencia.
[2] Al principio, H. A. lo toma con mucha amargura y culpa al filósofo, incluso, de la muerte de Husserl. Después lo perdona (o justifica) y lo defiende.

mundo. Como ya era una pensadora admirada, visita a las editoriales más importantes de Estados Unidos para convencerlos de que publiquen al filósofo en inglés. Promueve su obra, supervisa las traducciones, negocia contratos. Se convierte, al final de la guerra y con los años, en su mejor amiga. Su *Vertrauteste*, le decía (la amiga en la que más confío).

Y lo anterior, a pesar del daño que, en el pasado, Martin le había infligido a Hannah: haciéndola su amante, cuando era su alumna, aunque ignorándola como pensadora. Minimizando su obra. La historia de su relación personal es triste y, en cierta forma, humillante[3]. Hannah tenía que luchar contra la inseguridad personal de su maestro, adulándolo y, también, debía aceptar las reglas y normas que él le imponía. "Nos vemos en mi estudio a las 7, pero si la lámpara está encendida, ni siquiera toques la puerta", le escribe en alguna de las tantas notas secretas. Peor, mucho peor todavía: sus acciones antisemitas como rector de la universidad de Friburgo y ante sus propios amigos judíos. A Edmund Husserl, su más querido maestro, le quita el grado de profesor emérito y le prohíbe, como a los demás judíos, usar la biblioteca de la universidad. Se dice que esta deslealtad de Heidegger precipita la muerte de Husserl. A Karl Jaspers deja de frecuentarlo puesto que su esposa, Gertrude, era judía.

Por eso es más meritorio lo que Arendt hizo a favor del pensamiento de Heidegger. La intelectual demuestra, una vez más, su congruencia con su propia obra. Arendt afirmaba que la condición del juicio era la imparcialidad y decía que: "Si la esencia de toda acción (...) es engendrar un nuevo inicio, entonces la comprensión es la otra cara de la acción". "Es nuestra forma de estar de acuerdo". El *Bewaeltigen*, es decir, asumir el pasado.

He caído en lo que trataba de evitar. Debo ahora, por lo tanto, rectificar el camino. ¿Qué es lo que hace de Arendt una de las mentes más brillantes en lo que concierne a la teoría política? ¿En dónde está su valor? Me atrevería a resumirlo en una frase de Dana R. Villa[4]: "Arendt realza la dignidad de la acción para rescatar así la dignidad humana maltrecha por las heridas que le infligió el totalitarismo". Proponer una filosofía moral y política

[3] El libro que escribe H. A. sobre Rahel Varnhagen, refleja estas humillaciones: una relación entre Rahel, judía, y el conde Finckenstein, no judío.
[4] Miembro del Institute for Advance Study, Princeton. Autora de más de cinco libros sobre Hannah Arendt.

que “rescate la dignidad humana” es suficiente tarea para que esta mujer ocupe un importante lugar en la historia. Más aún si tomamos en cuenta que la humanidad estaba sufriendo las consecuencias de uno de los momentos más indignos: la barbarie nazi, la Solución Final, los campos de exterminio. Pero, como veremos más adelante, no fue lo único que trató de comprender; su obra es mucho más amplia.

Sobra decir que Arendt era judía; judía alemana (Hannover 1906 - Nueva York 1975). Cuando la entrevistaban, ella se describía como “un individuo judío de género femenino, nacida y educada en Alemania y formada, en parte, por ocho años suficientemente felices que pasé en Francia”. Aunque vale la pena aclarar que se hizo consciente de su judaísmo, que antes la tenía sin cuidado, precisamente cuando comienza la propaganda antisemita de los nazis. Una mujer lúcida y amante del conocimiento desde la niñez, que tuvo la fortuna de que su madre, Martha Beerwald, quien se declaraba irreligiosa, además de darle libre acceso a todo el conocimento posible, fuera una ferviente admiradora de Rosa de Luxemburgo y una gran lectora, sobre todo de Goethe. Así que la pequeña Hannah fue educada en un ambiente burgués, liberal, social-demócrata. A los 14 años era una apasionada de la filosofía griega, leía a Kant y a Kierkegaard, hablaba griego y latín, escribía poesía y, a los 16 años, fundó un club de lectura. Después estudió en las universidades de Marburgo, Friburgo y Heidelberg, en donde, además de estudios en teología y geografía, obtuvo su doctorado en filosofía con una tesis sobre el concepto del amor en San Agustín. En entrevistas posteriores explicó su decisión: “O estudiaba filosofía o me ahogaba, porque necesitaba comprender”.

Quienes la conocieron no dudaban en calificarla como una mujer tenaz y brillante. También generosa. Queda claro que desde siempre, Hannah Arendt mostró y demostró una profunda pasión por pensar, por reflexionar de una manera crítica. No es suficiente conocer, es decir, acumular teorías y saberes. Hay que pensar: “Ese diálogo con nosotros mismos en nuestra más ínitima soledad”. Esa capacidad de ponerse en el lugar del otro. El “mal extremo” llega cuando perdemos la capacidad de pensamiento y de juicio; en situaciones excepcionales, llega una catástrofe. Una catástrofe tal como las “fábricas de cadáveres,

como las fábricas de la destrucción" de los nazis. La falta de reflexión crítica contribuyó a aceptar y mantener el régimen nazi, afirma Arendt.

En Marburgo, cuando ella tenía 18 años, conoce a Martin Heidegger, quien primero es su profesor y poco tiempo después, también su amante. Es evidente que la influencia que el autor de *Ser y tiempo* sobre esta inquieta estudiante, a quien le llevaba 17 años, fue doble. Hannah siempre afirmó que "con él, el pensar se hizo vivo".

En Martin, el pensamiento se convierte en algo vivo.
Aborda los textos haciendo del autor un interlocutor:
Dialoga con él como si lo tuviera enfrente.
Desde Platón hasta Hegel su principal preocupación
es la cuestión del Ser. Nadie lee como él.
Su filosofía es absolutamente mundana
y sin compromisos.

Para Heidegger, esta relación extramarital le causaba también un doble problema: su esposa, Elfride, era furiosa y abiertamente antisemita. Fue ella quien convenció a su marido de la importancia de leer *Mein Kampf* [5]. Además, en el filósofo se hacía palpable la culpa. "Me he hecho culpable por tu pudorosa libertad y mi esperanza no amenazada", le escribía a su alumna. Más tarde, cuando la relación termina, le dice: "(...) mi fidelidad solo deberá ayudarte a mantenerte fiel a ti misma". Ella, que siempre afirmó: es el hombre "al que he permanecido fiel e infiel, y siempre enamorada", le contestó algún tiempo después: "Y si Dios lo da, te amaré mejor tras la muerte".

En 1933 se ve obligada a huir a Francia, país donde "sobrevive" durante ocho años como exiliada[6]. En París conoció a quien fue el amor de su vida –lo describía como su alfa y omega– y su segundo marido, Heinrich Blücher [7]. De Blücher aprendió, sobre todo, "a pensar políticamente y a tener una mirada de historiadora". En 1940 la detienen y la internan en el campo de Gurs[8], del que afortunadamente se escapa. Después de esperar tres meses en

---

[5] *Mi Lucha*, el libro escrito por Adolf Hitler en 1925.
[6] Trabaja para organizaciones judías.
[7] Poeta y filósofo berlinés, excomunista, no judío.
[8] H. A. describe a Gurs como los "camastros de desesperanza".

Lisboa, la pareja de pensadores consigue visas para ir a los Estados Unidos. Llegan a su país de adopción en 1941, con 25 dólares en la bolsa, y obtienen la ciudadanía diez años después. Hannah siempre estuvo agradecida con la nación que los aceptó –"en general, me llevo bastante bien con este país"– y, sin embargo, con esa independencia intelectual que la caracterizaba, fue sincera y crítica cuando tenía que serlo; por ejemplo, no soportaba que todo ahí girara en torno al éxito y a la eficacia. Decía que era una sociedad de mucho alarde tecnológico y poca reflexión. Continuaba explicando que los estadounidenses intentaban manipular su pasado a través de los medios y el manejo de la opinión pública. Quienes deciden la agenda de la sociedad norteamericana son los *mass media*, que se transforman en jueces y tienen la capacidad de otorgar el perdón o condenar para siempre, acusaba. La publicidad convierte a una sociedad de producción en una de consumo. Los objetos se construyen deliberadamente para que no duren, concluía Arendt después de haber vivido muchos años en el seno de esa sociedad a la que llegó a conocer muy bien gracias a su aguda capacidad de análisis.

En Estados Unidos, Arendt se convierte en escritora independiente. Su gran amigo[9], Karl Jaspers, la definía como "una cosa entre historiadora y periodista política". Su tema más importante, por evidentes razones: los asuntos judíos. Algún día esta pensadora, que no era creyente, afirmó: "Si nos atacan en nuestra calidad de judíos, como judíos debemos defendernos". Para ella, su religión era convicción de vida, raíces asimiladas, certeza sangüínea. Sabía que "no se sale de la judeidad".

Con los años, Hannah Arendt comienza a tener reconocimiento en los Estados Unidos. En 1952 obtiene la beca Guggenheim. En 1959 le otorgan el premio Lessing "por sus trabajos en ciencias y teoría política que han contribuido a aclarar las fuerzas espirituales y políticas que determinan nuestro mundo". Es la primera mujer en impartir el seminario Christian Gaus en la Universidad de Princeton y también la primera en dictar conferencias en la universidad católica de Notre Dame. Tiempo después será también leída y admirada en Europa, sobre todo en su tierra

[9] Otra de sus pasiones fue la amistad, como ella le decía: *Eros der Freundschaft*, Eros de la amistad. Tenía, cierto, muchos amigos de la talla de Karl Jaspers, Edmund Husserl, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Kurt Blumenfeld, Anne Mendelssohn, Raymond Aron, etcétera.

natal. En 1967, por ejemplo, recibe el Premio Sigmund Freud de la Academia Alemana. En abril de 1975[10] le entregan, en Copenhage, el prestigioso premio Sonning[11], por su contribución a la cultura europea. Los estudiantes hacían cola para inscribirse en sus clases en la New School University, en Nueva York. La describían como temperamental y apasionada. No soportaba la irreflexión. Es probable que la lección de vida más importante que aprendieron los jóvenes, fuera esa frase que repetía: "Ya no podemos mirar hacia otro lado". Ante el horror del nazismo y de la Solución Final (...) "dejé de creer que fuera posible ser un mero espectador".

Precisamente al tratar de entender por qué el antisemitismo de esos días era distinto al antijudaísmo tradicional, escribe *Los origenes del totalitarismo* (1951): el totalitarismo destruye las condiciones esenciales de la vida humana, mata de raíz la vida política, social e individual de un pueblo. Para Hannah Arendt lo más importante, su *leit motiv*, es pensar y comprender. "Comprender, en una palabra, consiste en observar la realidad con atención, sin ideas preconcebidas". "No es negar la existencia de los hechos ni aceptar pasivamente su peso como si aquello que sucede debía fatalmente suceder", explica. "Pensar como el dos en uno del diálogo silencioso (...) con uno mismo: en mi unicidad se inserta una diferencia (...) hay una necesitad de pluralidad para establecer esa diferencia".

Todavía con las heridas frescas de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad está confundida. Herida. Ha perdido su dignidad. No sabe cómo pudo suceder lo que sucedió. Ante la barbarie, nadie encuentra razones. Las formas convencionales de explicación ya no aclaran nada. Frente al totalitarismo, "un fenómeno que pulveriza nuestras categorías de pensamiento político y nuestros criterios de juicio moral", ante ese fenómeno tan abrumador y aberrante, Hannah Arendt se da cuenta de la necesidad de un pensamiento crítico para entender y para mostrar alternativas ante el mal radical, la pérdida de sentido, la pérdida de libertad, la violencia. Las categorías habituales del pensamiento político y las normas de la moral tradicional, ya

---

[10] Pocos meses antes de su muerte.

[11] El texto de la recepción de este premio es, precisamente, uno de los que seleccioné para la colección *Clásicos de la resistencia civil*.

no son válidas en este contexto de confusión y horror. Entiende que el ser humano debe comprender lo que ha sucedido para encontrar el sentido y volver a estar en armonía con el mundo. Busca una reconciliación como condición indispensable a fin de comenzar de nuevo. Eso le importa mucho a Hannah, y con eso en mente, a pesar de su visión pesimista del siglo XX –habla de "tiempo de oscuridad" y de "la mayor bancarrota de la comprensión"– propone una filosofía de la natalidad no solo en el sentido de que "de toda criatura recién nacida se espera lo inesperado", sino que también entiende que acción humana es inicio, libertad, comienzo. Creía en la capacidad del hombre de comenzar siempre algo nuevo. Renacer para reinventar la realidad. Además, cree en la pluralidad, en la importancia de estar rodeados de "otros". Y, por lo tanto, también en el peligro de no aceptar la libre existencia del otro, el ajeno, el extraño.

Nos dice Neus Campillo[12], en relación al pensar: Arendt "entiende la comprensión como la otra cara de la acción y al entender la acción como el inicio de algo nuevo, la comprensión hace posible que los hombres que actúan puedan aceptar finalmente lo que irrevocablemente ha ocurrido y reconciliarse con lo que irrevocablemente existe". El pensamiento, pues, es un proceso de búsqueda de sentido y, enseguida, de reconciliación.

Pero Hannah va más allá al afirmar que: "La manifestación de pensar no es el conocimiento: es la capacidad de distinguir lo bueno de lo malo, lo bello de lo feo. Y esto, en los raros momentos en que se ha llegado a un punto crítico, puede prevenir catástrofes, al menos para mí". Es decir, comprender, perdonar y reconciliarse no es quedarse de brazos cruzados, es, también, adquirir la responsabilidad moral para que las catástrofes, como el totalitarismo –que destrozó las normas y pautas tradicionales– no vuelvan a suceder.

Queda claro que para la pensadora, un pasado negado, rechazado, acaba por regresar. Por eso hay que estudiarlo, pensarlo, comprenderlo, asimilarlo. "Eso nunca debería de haber ocurrido (...). Ocurrió algo de lo que ya nadie puede desprenderse". "El infierno ha sucedido, puede volver a suceder", afirma con convicción en una entrevista, moviendo con firmeza su mano

---

[12] En la *Revista de Filosofía*, núm. 26, 2002.

derecha, mientras sostiene su cigarro con la izquierda. Fumaba mucho; nunca dejó de fumar.

La filósofa siempre se pregunta de qué manera incitar a la reflexión. Cómo hacer para que la gente comprenda. La comprensión entendida como un "incesante diálogo con la esencia de nuestro siglo". "Mi comprensión no significa negar lo que resulta atroz, significa reconocer la realidad con atención y sin premeditación; soportarla, sea lo que fuere. (...) Necesito comprender los acontecimentos más terroríficos de este siglo: la irrupción del totalitarismo con todas sus consecuencias".

Pensar, para Hannah, significa sobre todo un tiempo en que se detiene la acción en todas sus formas. El famoso *thaumadzein*, (una especie de "asombro") para los filósofos. Comprender no es una mirada inocente de la actualidad, debe pasar por un trabajo de información y de conocimiento sin olvidar que "los conocimientos, por sí mismos, no son nada si no dan a qué pensar".

En 1961 Hannah Arendt viaja a Jerusalén como corresponsal de la revista *The New Yorker*, a cubrir el juicio de Adolf Eichmann, ex oficial de las SS y el militar responsable de transportar a los judíos a los campos de concentración[13]. Ella misma nos explica: "Fui (...) porque quería saber cómo es alguien que hace el mal radical". De esa experiencia nace su obra más polémica y la que provocó el repudio de algunos sectores judíos: *Eichmann en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal*. Después de su publicación, en 1963, la autora no solo fue rechazada, sino también atacada[14]. Dijeron que era antisemita, antisionista, purista jurídica, moralista kantiana y que no tenía alma ni sentimiento alguno frente al destino de su pueblo. Indignó, también, el tono irónico de su prosa.

¿Qué es lo que le critican? Haber puesto en la mesa de las discusiones el tema del comportamiento del pueblo judío durante los años de la Solución Final. Tema que, en realidad, fue abordado primero, durante el juicio, por el fiscal de Israel. La cuestión era si el pueblo judío podía y debía haberse defendido.

---

[13] Había huído a Argentina, en donde fue secuestrado por un grupo de agentes israelíes para llevarlo a ser juzgado en Israel.

[14] Sobre este tema versa la película de Hannah Arendt, dirigida en 2012 por Margarethe von Trotta. En realidad, no es sobre su vida, sino sobre la polémica que generó su informe. Según la propia directora, el filme quiere destacar la controversia entre el poder de la razón (la comprensión, diría yo) y las pasiones.

Fue el fiscal, entonces, quien mencionó ese doloroso tema y, Hannah Arendt, de hecho, dijo: "Yo había soslayado este asunto por considerar que investigarlo era inútil y cruel, ya que demostraba una formidable ignorancia de las circunstancias imperantes a la sazón". Si lo comenta en su reseña, es porque formó parte de las discusiones en el proceso de Jerusalén. En ninguna parte del reportaje[15], Hannah afirma lo que dicen sus críticos: que los judíos se habían asesinado a sí mismos. "Una monstruosa e inverosímil mentira", dice, supuestamente justificada por "el odio hacia mí misma".

A las conclusiones a las que sí llega es que "lo que aprendí es que el mal, en su principio, no es radical sino, más bien, un fenómeno superficial". Dice que Eichmann no tenía capacidad de juicio, sino una tendencia a la irreflexión. No tenía motivaciones malignas específicas, era un instrumento de un programa para que funcionara eficazmente el sistema. Que si bien los actos fueron monstruosos, el responsable era una persona "totalmente corriente, del montón, ni demoniaco ni monstruoso". "Solo cumplía órdenes, no era loco ni psicópata". Con estas afirmaciones, Arendt regresa lo monstruoso al rango humano y lejos de quitarle importancia a los crímenes, le advierte a la humanidad que lo que pasó puede repetirse, pues "los peores crímenes no requieren grandes motivos". Al mismo tiempo, aclara que al referirse a la "banalidad del mal" no lo minimiza, pues no se basa en lo que hizo Eichmann, sino en las razones por las que lo hizo.

A pesar de las terribles críticas, Hannah nunca se dejó presionar. Trató de explicar sus conclusiones, de evitar más malas interpretaciones sin dejarse influir, y siguió defendiendo la libertad de su pensamiento. Incluso, en las revisiones y *post scríptum* que hacía de su libro, cada vez que lo reeditaban, habla de obras de nueva aparición que también trataron el papel que los consejos judíos tuvieron en la Solución Final y muestra cómo "hincharon desproporcionadamente" algunos temas y hasta "fantasearon" sobre ellos, mientras que ignoraron los más importantes. De hecho, acusa que su *Eichmann en Jerusalén* no solo "fue objeto de una controversia, sino también de una campaña organizada (...) por medios de formación de imagen pública y

[15] Después publicado en forma de libro.

manipulación de la opinión general (...) inspirados por intereses claramente definidos".

Lo irónico es que sus principales críticos alardeaban de no haber leído su libro y prometían que no lo leerían jamás. Por eso, jamás se enteraron de que el objetivo de Arendt no fue ocuparse de los terribles sucesos del Tercer Reich contra los judíos, ni de un análisis del totalitarismo, sino simplemente de narrar el proceso contra un acusado de carne y hueso. Un individuo "con sus propias formas de pensamiento y con sus propias circunstancias". Es evidente que una pensadora de la talla de Hannah Arendt, apasionada por comprender, en el camino se vio obligada a hacerse muchas preguntas, algunas de ellas tal vez incómodas: ¿Por qué tuvieron que ser los alemanes precisamente? ¿Por qué tuvieron que ser los judíos? ¿Cuál era la naturaleza del totalitarismo?

Arendt afirma: "En mi opinión, la función cumplida por los dirigentes judíos plantea un importante problema, pero el debate al respecto poco ha contribuido a su clarificación". Y, de cierta manera, concluye: "Como suele ocurrir cuando las discusiones tienen lugar con grandes muestras de emoción, los intereses prácticos de ciertos grupos, cuya emoción es el resultado de intereses materiales, y que en consecuencia procuran deformar los hechos, quedan rápida e intextricablemente unidos a las inmaculadas aspiraciones de los intelectuales quienes, por el contrario, no tienen ningún interés en la determinación de los hechos, que utilizan solamente como trampolín para exponer sus ideas". "Se puede afirmar que el objeto de la actividad judicial ha dejado de ser un ser humano concreto y determinado (...) para convertirse (...) en el pueblo alemán en general, en el antisemitismo bajo todas sus formas (...) de tal modo que es la humanidad quien se sienta en el banquillo del acusado". "Entonces deberemos ser consecuentes con Eichmann y su defensor: Eichmann fue llevado ante el tribunal porque se necesitaba un chivo expiatorio. (...) Y sigo creyendo que el proceso debía celebrarse con la finalidad de administrar justicia, y nada más". Bien decía que: "El pensar opera con lo invisible, con representaciones de cosas que están ausentes. El juzgar siempre se ocupa de particulares y cosas que están a la mano".

¿Por eso la odiaron? ¿Por eso la rechazaron? ¿Por eso los judíos siguen pensando que Hannah era su enemiga? Creo que todavía debe pasar más tiempo para que sea objetivamente juzgada. Para que sus libros, y sus ideas, puedan "pensarse" y "comprenderse" como ella lo proponía: sin *prejuicios*.

Como dije anterioremente, Arendt todavía se atrevió a ir más allá al opinar que "Eichmann carecía de motivos" y que "sencillamente no supo jamás lo que se hacía". Con eso en mente, la pensadora habla de la banalidad del mal, oración tan criticada. "Una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad (de Eichmann) y tal irreflexión puden causar más daño que todos los malos instintos inherentes quizás, a la naturaleza humana". Arendt conocía el peligro de que "los hombres normales no saben que todo es posible".

El no conformismo es la condición *sine qua non* de los logros intelectuales, dice Hannah y supongo que todos estamos de acuerdo. La filósofa (que no le gustaba admitir que era filósofa) fue una mujer no conformista. Es probable que sí lo fuera en el ámbito amoroso, pero no en el intelectual. Y es en ese ámbito en el que debe pasar a la historia.

"La sabiduría es una virtud de la edad adulta y no le llega más que a aquellos que durante su juventud no fueron sabios ni prudentes", dijo algún día Arendt, alrededor de los setenta años. Lamentablemente, esa sabiduría no la alivia de la ausencia de su marido: Heinrich Blücher muere en octubre de 1970. "A veces, con muy poca frecuencia, se crea todo un mundo entre dos seres. Eso es entonces un hogar propio, una patria. La única que quisimos reconocer", afirmaba esta viuda que logró tener las dos cosas, aunque le "parecía increíble haberlo conseguido: el gran amor y la identidad personal". La muerte de Blücher fue un golpe brutal y, sin embargo, Hannah sigue pensando, intentando comprender, dando clases de filosofía política, frecuentando a sus amigos, escribiendo.

El 4 de diciembre de 1975 está cenando con una pareja de amigos en su departamento de Nueva York. Ella es la anfitriona; siempre le ha gustado recibir y agasajar. Mientras conversan, enciende un cigarro que se queda sin terminar, pues muere de un infarto. También la tercera parte de su trilogía *La vida*

del espíritu[16], queda inacabada. Publicó *El Pensar*, *La Voluntad*, pero le faltó *El Juicio*.

Hoy, sus restos reposan en una tumba en el cementerio de Bard College, junto con los de su marido, y sus libros siguen siendo material de consulta y de estudio en las universidades y entre los lectores del mundo entero.

Considero que, en un mundo donde el peligro de la intolerancia y los totalitarismos está en cada esquina, en cada momento, el pensamiento de Arendt es profundamente necesario; debemos, por lo tanto, entenderlo y rescatarlo. Debemos darle el debido peso y valor al ejercicio de pensar –y a la capacidad de juzgar–[17], condición básica para no solo señalar los males de nuestra época, sino también para entenderlos y, por lo tanto, evitarlos.

Lamentablemente, Arendt no es por completo optimista. Con el pasar de los años, cuando llega a la vejez, dice: "Lo terrible se produce cuando no podemos realizar un proceso de comprensión creador de sentido y descubrimos que frente a ciertos hechos hemos perdido nuestros medios para comprender, para crear sentido". Incluso después del Holocausto logramos volver a empezar, pero, si bien el futuro está abierto y los humanos podemos crear nuevos inicios, eso no necesariamente es algo deseable: no debemos olvidar que siempre existe la amenaza del mal, de la violencia, de la injusticia.

Beatriz Rivas

---

[16] Conocida también como *La vida de la mente*.

[17] Entendida como "una facultad específicamente política (...), la facultad de ver las cosas no solo desde el propio punto de vista sino desde la perspectiva de todos aquellos que nos rodean".

Bibliografía:

Arendt, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*, De Bolsillo, Barcelona, 2014.

Arendt, Hannah, *Más allá de la filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura,* Editorial Trotta, Madrid, 2014.

Arendt, Hannah, *Sur l´antisémitisme*, Calmann-Lévy, París, 1998.

Arendt, Hannah, *Sobre la revolución*, Alianza Universal, Madrid, 1988.

Arendt, Hannh y Blücher, Heinrich, *Correpondance (1936-1968),* Calmann-Lévy, París, 1999.

Bernstein, R., Canovan, M. *et al.*, *Hannah Arendt, el legado de una mirada*, Ediciones Sequitur, Madrid, 2001.

Birulés, Fina, *Hannah Arendt: el orgullo de pensar*, Gedisa editorial, Barcelona, 2006.

Leibovici, Martine, *Hannah Arendt*, Desclée de Brouwer, París, 2000.

Osiel, Mark J., *Mass Atrocity, Ordinary Evil and Hannah Arendt*, Yale University Press, 2001.

Rivas, Beatriz, *La hora sin diosas*, Alfaguara, México, 2003.

Safranski, Rüdiger, *Heidegger et son temps*, Grasset, París, 1996.

Young-Bruehel, Elisabeth, *Hannah Arendt*, Calmann-Lévy, París, 1999.

Videos:

Entrevista de una hora, realizada a Hannah Arendt en 1974, por Jean-Claude Lubtchansky. www.youtube.com/watch?v=ZQ0yMcjxP64

Hannah Arendt: pensar apasionadamente. Documental con varias entrevistas, realizado por Jocken Kölsh para el canal Arte. www.youtube.com/watch?v=Oxe04ER1sY

Cultura y política

Cultura y política*

I

Sea lo que sea lo que entendamos por "cultura", ha dejado de ser algo que demos por supuesto sin ningún tipo de cuestionamiento previo o con un sentimiento de gratitud. El propio término se ha convertido en motivo de incomodidad no solo entre los intelectuales, sino también entre todos aquellos que crean los objetos que, tomados después como un todo, constituyen aquello que llamamos "cultura". Me temo que si no tenemos en consideración esta incomodidad, de la que todos somos conscientes, pasaremos por alto tanto lo que la cultura es actualmente, como lo que podría llegar a ser.

Las sospechas acerca de la cultura no son un fenómeno reciente. En Alemania comenzaron probablemente con la aparición del "filisteísmo cultural" [*Bildungsphilisterium*], descrito por vez primera cultura había sido una cuestión de prestigio y una forma de ascenso social que se había devaluado después a causa precisamente de su utilidad social. Esta dinámica resulta bastante familiar en nuestros días: la gente la denomina a menudo "rebajas de los valores" sin admitir que esas rebajas comen-

* Publicado originalmente como "Kultur und Politik": Merkur 12 (1959), pp. 1122-1145; reed. en A. Machionni, *Untergang oder* Übergang: *l. Internationaler Kulturkritikerkongress* in Banaschewski, Múnich, 1958, pp. 35-66. Traducido al inglés por M. Klebes en H. Arendt, *Reflections on Literature and Culture*, ed. e introd. de S. Youngah Gottlieb, Stanford UP), Stanford [=RLC], pp. 179-202.

Se trata de una reflexión escrita para ser expuesta en un foro sobre "cultura-crítica" que formaba parte de las actividades organizadas con motivo de la conmemoración de los 800 años de la fundación de la ciudad de Múnich. Arendt trabajó en la versión inglesa que quedó inédita; sin embargo, escribió una variación de este mismo ensayo publicada con el título "Sociedad cultura": *Daedalus* 89 (1960), pp. 278-287, la cual constituye la base de una exposición más completa titulada "The Crisis in Culture: Its social and Political Significance", en *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, Viking, Nueva York, 1961, pp. 197-226.

zaron cuando la sociedad moderna descubrió el "valor" de la cultura, es decir, la utilidad de apropiarse de objetos culturales y transformarlos en valores. El filisteo culto o educado puede ser un espécimen puramente alemán, pero la socialización de la cultura –su devaluación en forma de valores sociales– es un fenómeno moderno mucho más general. El filisteo en Alemania corresponde al esnob inglés, al intelectual altivo estadounidense, y quizás, al *bien-pensant* en Francia, donde Rousseau fue quien descubrió por vez primera este fenómeno en los salones dieciochescos. En la Europa actual ese tipo de cosas se considera algo propio del pasado, un fenómeno poco merecedor de atención; la situación es un tanto distinta en Estados Unidos, donde el esnobismo cultural de los intelectuales altivos es una reacción a la sociedad de masas. Las "rebajas de los valores" han sido, sobre todo, unas "rebajas" de los valores educativos, y la demanda de esos valores ha durado apenas un poco más que su cada vez más reducida oferta.

El fenómeno de la socialización va mucho más allá. Lo que llamamos "cultura de masas" no es sino la socialización de la cultura que comenzó en los salones. La esfera de lo social, que primero atrapó a las clases sociales más favorecidas, se extiende ahora a todos los estratos y se convierte así en un fenómeno de masas. Sin embargo, todos los rasgos que la psicología de masas ha identificado hasta ahora como típicos del hombre en la sociedad de masas: el abandono (sin tener este nada que ver con el aislamiento o la soledad), junto con su extrema capacidad para la adaptación; la irritabilidad y falta de respaldo, la extraordinaria capacidad para el consumo (cuando no avidez), junto con la incapacidad para juzgar las cualidades o simplemente identificarlas; pero sobre todo el egocentrismo y la alienación fatal del mundo, que se confunde con la alienación de sí mismo (esto también viene de Rousseau); todos estos rasgos ya se manifestaron en la "buena sociedad", que no tiene un carácter de masas. Se podría decir que los primeros integrantes de la nueva sociedad de masas constituyeron, cuantitativamente hablando, una masa tan reducida, que les permitió considerarse a sí mismos como parte de una élite.

No obstante, existen diferencias sustanciales entre esta última fase del proceso de socialización de la cultura, y la anterior,

en la que se produjo el filisteísmo cultural. El fenómeno de la industria del entretenimiento puede proporcionarnos el mejor y más perfecto ejemplo de estas diferencias, puesto que se trata de algo que concierne de forma muy pronunciada tanto al filisteo educado como al esnob. El filisteo se apropió de lo cultural como valor cultural, con el objetivo de asegurarse una posición social más elevada para sí mismo; más elevada de la que ocupaba, según su propio cálculo, de forma natural o por nacimiento. Los valores culturales eran así lo que siempre habían sido, es decir, valores de intercambio, y la devaluación que se inició de manera natural consistió en el hecho de que se hacía un uso o un abuso de la cultura con un propósito de tipo social. Los valores culturales, al circular de mano en mano, perdieron el brillo y el potencial –que les era propio a todos los hechos culturales–, y pasaron a cautivar por sí mismos. Estos objetos culturales que perdieron su naturaleza para convertirse en valores no fueron, sin embargo, consumidos; pese a ser reducidos a su mínima expresión, continuaron siendo un conjunto de cosas objetivamente mundanas.

La cuestión es bastante distinta cuando hablamos de objetos manufacturados por la industria del entretenimiento. Su función es hacer pasar el tiempo, tal y como se suele decir, pero eso significa que sirven al proceso vital de la sociedad, que los consume de la misma manera que hace con otros objetos de consumo. El tiempo vacío así consumido es tiempo biológico, es decir, el tiempo resultante tras sumar la labor y el sueño. En el caso del ser humano laborante, cuya única actividad consiste en mantener su propio proceso vital y el de su familia, y en fortalecerlo a través de un consumo cada vez más elevado y de un nivel de vida cada vez más alto, el placer ocupa esos espacios de la vida donde el ciclo de la labor determinado de forma biológica –"el metabolismo entre hombre y naturaleza" (Marx)– ha creado un hiato. Cuanto más sencilla se vuelve la labor y más se reduce el tiempo necesario para preservar la vida, más grande se vuelve el hiato recreativo. Sin embargo, el hecho de que cada vez se libere más tiempo para el placer, no implica que este no sea una parte esencial del proceso biológico de la vida, del mismo modo que lo son la labor y el sueño. La vida biológica, por su parte, es siempre un metabolismo que se nutre a sí mismo a

través de la ingesta de cosas, tanto cuando labora como cuando descansa, tanto cuando consume como cuando se divierte. Las cosas que ofrece la industria del entretenimiento no son valores que puedan ser usados e intercambiados, sino que son objetos de consumo tan aptos para ser agotados como cualquier otro. *Panem et circenses* (pan y circo), las dos cosas van juntas: las dos son necesarias para el proceso vital, le sirven de sustento y como herramienta para su restablecimiento; las dos se agotan en este proceso, es decir, si no queremos que este proceso se detenga, las dos han de ser producidas y realizadas una y otra vez.

Todo funciona a la perfección siempre y cuando la industria del entretenimiento produzca sus propios objetos de consumo. Esta industria es tan digna de reproche por el hecho de producir objetos tan poco duraderos que obligatoriamente han de ser agotados en el mismo instante de su creación –ya que, en caso contrario, se echarían a perder– como lo podría ser una panadería. No obstante, si la industria del entretenimiento reivindica (para sí) los productos culturales –que es justo lo que sucede en el seno de la cultura de masas–, se corre el peligro inmenso de que el proceso vital de la sociedad –el cual, como todos los procesos vitales, incorpora de manera insaciable al sistema circulatorio biológico de su metabolismo todo lo que se le ofrece– comience a devorar, literalmente hablando, los productos culturales. Este no es el caso, desde luego, cuando los productos culturales –ya sean libros o imágenes– son lanzados al mercado en forma de reproducciones baratas, y como consecuencia de esto se venden de forma masiva, pero sí lo es cuando estos mismos productos son alterados –reescritos, condensados, popularizados, convertidos en algo *kitsch* por medio de la reproducción– de forma que puedan ser utilizados por la industria del entretenimiento. Esto no quiere decir que dicha industria sea un signo de aquello a lo que comúnmente llamamos "cultura de masas", y que, adoptando un término más preciso, deberíamos calificar como el deterioro de la cultura. Tampoco es cierto que este deterioro comience en el momento en que todos puedan comprar los diálogos de Platón por muy poco dinero, sino cuando estos productos son transformados hasta el extremo de facilitar su venta masiva, algo que sería imposible de otra manera. Los que fomentan este deterioro no son los compositores de música popular, sino los

miembros de un proletariado intelectual ilustrado e informado que trata de organizarse y propagar la cultura por todo el planeta, y de convertir esta cultura en algo agradable a todos aquellos que carecen de interés en tener contacto con ella.

La cultura tiene que ver con los objetos y es un fenómeno del mundo, y el placer tiene que ver con la gente y es un fenómeno de la vida. Cuando la vida no encuentre ya satisfacción en el placer que se deriva del metabolismo voraz que se establece entre hombre y naturaleza –un placer que acompaña siempre la lucha y la labor, porque la energía vital humana no puede agotarse a sí misma en este proceso de circulación–, será libre para alcanzar los objetos del mundo, para apropiarse de ellos y para consumirlos. La vida intentará entonces preparar estos objetos del mundo o de la cultura con el objeto de que sean aptos para el consumo; o sea, los tratará igual que si fuesen objetos de la naturaleza, los cuales, después de todo, también han de ser preparados antes de poder fusionarse con el metabolismo humano. Los objetos de la naturaleza no se ven afectados al ser consumidos de esta manera, sino que se renuevan continuamente, ya que el hombre –en cuanto que vive y labora, lucha y se recupera– es también un ser natural cuya circulación biológica es la que mejor encaja con una circulación más grande en la que todo lo natural está en movimiento. Pero las cosas que hay en el mundo y que han sido producidas por el hombre –en tanto que es un ser mundano, y no solo un ser natural–, no se renuevan por sí mismas, simplemente desaparecen cuando la vida se apropia de ellas y las consume por placer. Y esta desaparición, que primero surge en el contexto de una sociedad de masas basada en la alternancia entre labor y consumo, es seguramente algo distinto a lo que sucede cuando las cosas se agotan en el seno de la sociedad al circular como valores de cambio hasta que su textura original deja prácticamente de ser reconocible.

Para explicar estos dos procesos que están destruyendo la cultura desde el punto de vista histórico o sociológico, la devaluación de los productos de cultura dentro del filisteísmo cultural puede servir para ejemplificar el peligro más habitual de una sociedad comercial, cuyo espacio público más importante era el mercado de bienes e intercambios. La desaparición de la cultura dentro de la sociedad de masas, por su parte, puede

ser atribuida a una sociedad de laborantes que, como tales, no conocen ni necesitan un espacio público ni mundano que exista independientemente de su proceso vital, mientras que, como personas, necesitan por supuesto un espacio así y serían capaces de construirlo tan pronto como cualquier otro ser humano sometido a otras circunstancias temporales. Una sociedad laborante –que no tiene por qué ser lo mismo que una sociedad de laborantes–, está caracterizada, en cualquier circunstancia, por el hecho de entender e interpretarlo todo en términos de la función del proceso vital del individuo o de la sociedad. Estos procesos anticulturales, que difieren entre sí, comparten, sin embargo, una cosa: ambos se desatan cuando todos los objetos producidos en el mundo son puestos en relación con una sociedad que los usa y los intercambia, los evalúa y los aplica, o los consume y los ingiere. En ambos casos estamos frente a una socialización del mundo. Esa idea bastante aceptada de que la democracia se opone a la cultura, y de que la cultura solo puede florecer entre la aristocracia, es correcta en la medida en que se entienda la democracia como medio para expresar la socialización del hombre y del mundo, interpretación que no tiene por qué ser necesariamente aceptada. En cualquier caso, lo que supone una amenaza para la cultura es el fenómeno de la sociedad, y el de la buena sociedad tanto o más que el de la sociedad de masas.

II

Nuestro malestar con respecto a la cultura es en realidad un hecho relativamente reciente, puesto que es consecuencia del fenómeno anticultural del filisteísmo y de la cultura de masas, circunstancias que surgieron en este siglo como resultado de una socialización omnipresente. Existe, sin embargo, otra clase de recelo que es mucho más antiguo e igualmente relevante. En el contexto de esta reflexión tiene además una ventaja fundamental: no fue una respuesta a ciertos signos de degeneración relacionados con aspectos culturales, sino que se desencadenó ante una situación diametralmente opuesta; concretamente, la del inmenso prestigio de la cultura y el temor a que esta pudiese

convertirse en un fenómeno aplastante. Fue en la esfera política donde se gestó esta desconfianza, un hecho que no nos debe resultar para nada extraño si pensamos en nuestra propia incomodidad ante la noción de estética cultivada [*aesthetic culturedness*], o ante otras construcciones como el concepto de política cultural (*Kulturpolitik*). En cualquiera de los casos, lo que se pone de manifiesto es una tensión y un posible conflicto entre la política y la cultura. El esteta, desconocedor de las exigencias de la política, tratará de resolver este conflicto en beneficio de la cultura, mientras que el político, ajeno a las necesidades de la producción cultural, abogará por la política, es decir, por la política cultural. Nuestra inquietud ante estos intentos de resolución está sin duda condicionada por las experiencias modernas. El esteta nos recuerda al filisteo cultural, que también pensaba que trasladar los "valores" elevados –es decir, culturales– a la esfera de la política –que él consideraba vulgar e inferior– suponía mancillarlos y degradarlos. Hasta las políticas culturales más liberales no podrán sino recordarnos las recientes y espantosas experiencias que hemos presenciado en los regímenes totalitarios, donde ese concepto que llamamos "política" ha aniquilado por completo cualquier atisbo de todo aquello que solemos considerar "cultura".

Para desarrollar estas reflexiones, dejaré provisionalmente a un lado estas asociaciones tan típicas de la Modernidad y propondré el estudio de un modelo histórico distinto. La ciencia política necesita de un modelo histórico para ser operativa, no solo porque la historia es su objeto de estudio, sino también porque únicamente con la ayuda de las experiencias sedimentadas históricamente de conceptos como "política" o "cultura", podremos intentar ampliar la visión que nos concede nuestro propio horizonte de experiencia –siempre limitado en cuanto tal– con el fin de lograr alcanzar una perspectiva más extensa sobre un fenómeno de carácter general como es la relación entre cultura y política. De hecho, mi decisión de alejarme de la Modernidad responde simplemente al hecho de que para la vida de los antiguos, la esfera pública de la política gozaba de una dignidad sin parangón y de una enorme relevancia. Desde el punto de vista de la ciencia política, en un contexto histórico de estas características los fenómenos y problemas fundamentales y particulares

pueden ser estudiados con mucha mayor claridad que en cualquier otro periodo posterior. Con respecto al tema que nos ocupa, podemos descartar la Edad Media, ya que en esa época el espacio público lo moldeaban fuerzas más allá de lo básicamente secular o terrenal. Hoy día, la relación entre la cultura y la política es una cuestión secular (aunque siga habiendo casos en que no) y, por lo tanto, no puede ser determinada desde el punto de vista religioso. La Modernidad, no obstante, plantea una problemática casi irresoluble a la hora de clarificar el fenómeno político, al haber aparecido entre los espacios familiares de lo privado y lo público una nueva esfera en la que la parte pública está en proceso de hacerse privada, y la privada, pública. No nos es posible tratar aquí todas las distorsiones y desfiguraciones comunes a todos los problemas políticos que se han dirimido y estudiado en el medio social. Mencionarlos es una forma de justificar que vaya a remontarme a una época tan distante en el tiempo. Me gustaría así recordar que, especialmente durante el periodo clásico, tanto en la Antigüedad griega como romana, si no la cultura como tal, sí al menos aquellos que producían objetos pertenecientes a ese ámbito –es decir, los artesanos y los artistas–, despertaban tales suspicacias que la opinión predominante era que este tipo de gente no debía ser considerada ciudadana de pleno derecho. Los romanos, por ejemplo, resolvieron el conflicto entre cultura y política de una forma tan tajantemente favorable a la política que la cultura acabó siendo considerada como un fenómeno importado de Grecia. (Mommsen escribe que "el cantante y el poeta estaban al mismo nivel que los equilibristas y los bufones", y, por lo que respecta a las artes plásticas, "hasta Varrón se burlaba de las supersticiones de la multitud, que se apasionaba por miserables ídolos y monigotes"[1]). El hecho de que la palabra "cultura", que tiene origen romano, provenga en realidad de "cultivar", de "cuidar", sugiere también que, en ese ámbito, los romanos no adoptaron el papel de productores y creadores, sino el de guardianes y cuidadores. Esta misma actitud caracterizó a su vez la concepción que tenían de la política:

[1] Th. Mommsen, *Historia de Roma*, libros I y II: Desde la fundación de Roma hasta la reunión de los Estados itálicos, trad. de A. García Moreno (2.ª ed. rev. por L. A. Romero y con prólogo y comentarios en la parte relativa a España de F. Fernández y González), Turner, Madrid, 2003, p. 199.

Más concretamente, la cuidadosa conservación de los principios bien cimentados que la tradición había convertido en sagrados. La fundación de la ciudad era a la política lo que la tradición griega a los asuntos relacionados con el espíritu y el intelecto. Esta actitud, típica de un pueblo agrícola, resultó inmensamente productiva al confluir con la apasionadísima relación que los romanos mantenían con la naturaleza, es decir, con del paisaje romano. Desde su punto de vista, el verdadero arte debe desarrollarse con la misma naturalidad que lo hace el paisaje; debe ser algo así como una naturaleza cultivada, como el canto más antiguo, "el ruido armonioso de las hojas en la soledad de los bosques" (Mommsen)[2]. La idea de que la agricultura podía "uncir" la tierra y someterla a la violencia, y de que esa violencia era la prueba de la asombrosa grandeza del ser humano –tal y como Sófocles pone en boca del coro en los famosos versos de Antígona: "Numerosas son las maravillas del mundo; pero, de todas, la más sorprendente es el hombre"–, es justo lo contrario de lo que los romanos pensaban. Resumiendo, se podría decir que los griegos lo consideraban todo, incluso la agricultura, en términos de *techne* y *poiesis*, mientras que los romanos, por el contrario, experimentaban incluso las actividades culturales y las productoras del mundo desde el punto de vista del modelo de la labor en el que la naturaleza es cuidadosamente atendida para que se convierta en cultura y proporcione comida y cobijo al ser humano en cuanto que ser natural.

Pese a que las asociaciones generadas en la época romana siguen presentes en el uso que hacemos actualmente de la palabra "cultura", el modelo de relación que se estableció en esta época entre la cultura y la política no fue especialmente fructífero. Los romanos no tomaban en serio ningún hecho cultural hasta que no estuviese preparado para convertirse en lo que ellos consideraban un objeto merecedor de cuidado, y formase parte así de la *res publica*. En los primeros tiempos, no permitían que los artistas y los poetas llevasen adelante ningún proyecto, ya que creían que esos juegos infantiles no casaban bien con la *gravitas*, la solemnidad y la dignidad propias de un ciudadano. Pensaban que esa clase de productividad no podía nunca generar una actividad equiparable –o que pudiese siquiera amenazar– a la esfera de lo político.

[2] *Ibid*., p. 241.

La capacidad productiva del modelo griego, en comparación, se puede deducir del hecho de que, al menos en Atenas, el conflicto entre política y cultura nunca benefició claramente a un lado o a otro, y de que tampoco hubo una mediación, por lo que las dos esferas acabaron mostrando una indiferencia total mutua. Es como si los griegos pudiesen decir, por una parte: "Aquel que no ha visto el Zeus de Fidias en Olimpia ha vivido en vano", y al mismo tiempo afirmar que a la gente como Fidias, es decir, a los escultores, no se les debería en ningún caso conceder la ciudadanía.

Tucídides da testimonio de una célebre frase de Pericles, en la que la sospecha hacia la cultura formulada desde la esfera política aparece de forma indirecta pero significativa. Me refiero a la frase, prácticamente imposible de traducir, *philosophumen aneu malakias kai philokaloumen: met'euteleias* (filosofamos sin afeminación y amamos la belleza con buen juicio), donde podemos oír claramente que es la *polis*, lo político, lo que pone límites al amor a la sabiduría y al amor a la belleza (los cuales son concebidos –y de ahí la dificultad en la traducción– no como estados sino como acciones). La *euteleia*, la precisión al evitar los excesos, era la virtud política, mientras que la *malakia*, tal y como decía Aristóteles, era considerada un vicio propio de bárbaros. La *polis* y la política eran la razón por la que los griegos se consideraban superiores a los bárbaros. O, por decirlo de otro modo, en ningún caso creían que fuese su elevada cultura el rasgo que los distinguía de los pueblos menos civilizados, sino más bien al contrario: la *polis* era la que limitaba todo aquello que era esencialmente cultural. Entender esta cuestión tan simple que aflora en las palabras de Pericles nos resulta difícil porque tendemos a creer de una forma mucho más sencilla –debido a que nuestra tradición ha reprimido y sumergido las experiencias políticas de Occidente y su visión del mundo en favor de las experiencias filosóficas–, que Pericles habla de conflictos que nos son familiares: los que se generan entre la verdad y la belleza, por un lado, y entre el pensamiento y la acción, por el otro. Lo infantil de nuestra interpretación se ve condicionado por la narrativa de la historia de la filosofía, según la cual, Platón y los filósofos que le precedieron querían prohibir en la república a Homero y a los poetas contar mentiras. Sin embargo, no era Platón, el filósofo, el único que sentía la necesidad de poner en

su sitio a “Homero y los de su calaña”. Pericles, el político, hizo exactamente lo mismo en el elogio, esgrimiendo diversas razones, y afirmando, de forma explícita, qué parte de la grandeza de Atenas consistía en no necesitar a Homero y a los poetas para lograr que aquellas cosas que se han dicho y hecho –que son las que constituyen la esencia de la política– se tornen inmortales. Según él, el poder de la *polis* era lo suficientemente grande como para que los monumentos en honor a su fama surgiesen directamente de la acción y, por ende, de la política misma; lo suficientemente grande como para que no hiciesen falta los productores profesionales de la fama: los artistas y los poetas, que objetivan el mundo real y los hechos reales, y los convierten en cosas con el fin de asegurar la permanencia necesaria con el fin de3 alcanzar la fama inmortal.

Considero que la tendencia de los griegos a no permitir que los artistas y los artesanos tuviesen ninguna influencia sobre la *polis* se ha interpretado de forma errónea al equipararse con el desprecio de la labor física necesaria para el mantenimiento de la vida. Ese desdén tiene también una naturaleza política: no podrá ser libre aquel a quien la vida le esté forzando, aquel cuyas actividades estén dictadas por las necesidades de la vida. Dentro de la *polis*, la vida del hombre libre solo será posible cuando haya dominado las necesidades vitales, es decir, cuando se haya convertido en un señor al mando de esclavos que le pertenecen en el ámbito doméstico. La labor que es necesaria para la vida desnuda, sin embargo, permanece fuera de la política, y no puede por tanto entrar en conflicto con ella; después de todo, ese tipo de labor no se realiza en la esfera pública, sino en el reino privado de la familia y la casa. Aquellos que están excluidos de la esfera pública y confinados a la esfera de la casa y de lo privado –la palabra griega *oiketai* (los que pertenecen a la casa) y la romana *familiares* (los que pertenecen a la familia)–, son tan esencialmente distintos de los artesanos (quienes, tal y como indica su nombre: *demiourgoi*, no se quedan en casa sino que se mueven entre la gente para hacer su trabajo) como lo son de los artistas, los *poietai*, cuyas obras sirven para educar y para decorar el espacio público en el que se sitúa la vida política. El conflicto entre política y cultura puede darse solo porque las actividades (actuar y producir) y los productos de cada uno (los

hechos y las obras de la gente) tienen lugar en el espacio público. La cuestión que se ha de resolver respecto a este conflicto se basa simplemente en decidir qué principios deben aplicarse en ese espacio público creado y habitado por la gente: los principios comunes a la acción o los comunes a la producción, los que son políticos en el sentido más básico del término o aquellos que son específicamente culturales.

III

Hemos determinado que el conflicto entre la cultura y la política se sitúa en la esfera pública, y que el conflicto consiste en si el espacio público que todos compartimos debería ser gobernado por los principios de aquellos que lo han erigido –es decir, por el hombre en tanto que *homo faber*– o provenir directamente de las interacciones entre la gente, que se manifiestan en el mundo a través de hechos, palabras y acontecimientos. Como sabemos, los griegos eligieron –con muy buen criterio, según mi opinión– la última de estas dos alternativas. Esa decisión se manifiesta en todas las facetas de la existencia. Si queremos descubrirla en la forma cotidiana en que las cosas son evaluadas, se podría decir que el principio del tamaño era el prioritario, en comparación con todos los demás principios de juicio. Si queremos verla en términos de la organización política, convendría recordar la frase: "Allí donde estéis, constituiréis una *polis*", que se les decía a los que partían al exilio, y que implicaba que la propia organización de la *polis* tenía tal independencia de la singular fisonomía que se había alcanzado en casa (patria), que podía ser dejada atrás de forma sumaria e intercambiarse, siempre y cuando las relaciones menos tangibles que tienen lugar a través de las acciones y las palabras humanas permaneciesen intactas.

La naturaleza de esta decisión no solo no resuelve, de una vez por todas, el conflicto entre cultura y política –la pugna por dilucidar quién debía tener más privilegios: si la persona que produce o la que actúa– sino que además aviva todavía más sus llamas. La grandeza del ser humano, que es en torno a lo que todo gira, consiste en la capacidad de hacer cosas y de decir palabras

que sean merecedoras de la inmortalidad –esto es, del recuerdo eterno–, pese a que los seres humanos sean mortales. Esa inmortalidad exclusivamente humana y puramente terrenal que la grandeza reivindica es lo que conocemos como la "fama", y su propósito no solo es preservar la palabra y las acciones –todavía más efímeras y fugaces que los mortales seres humanos– de la inmediata desaparición, sino también concederles una permanencia inmortal. La pregunta planteada por Pericles en la cita anterior viene a ser lo mismo que decir: ¿quién es el más adecuado para hacer eso? ¿La organización de la *polis* –que garantiza el espacio público donde puede llegar a aparecer y a comunicarse la grandeza, y donde hay una presencia permanente de gente que se ve y es vista, que habla y que puede ser escuchada– asegura un recuerdo permanente? ¿O lo hacen los poetas y los artistas, y más en general, las actividades que crean y que producen el mundo, y que obviamente aportan una mejor garantía de fama que la organización y la acción política, puesto que su función consiste en hacer permanente e imperecedero todo aquello que tiene una naturaleza más perecedera y fugaz? Fue la poesía, a través de Homero, la que enseñó a los griegos lo que era la fama y lo que podía llegar a ser. Y pese a que la poesía, junto con la música, quizá sea el arte menos sujeto a lo material, sigue siendo un medio de producción que alcanza una forma de objetivación sin la cual la permanencia y la condición de imperecedero serían inconcebibles.

Es más, la dependencia de la acción con respecto a la producción no está limitada por la del héroe y su "fama" con respecto al poeta, como en el ejemplo mencionado por Pericles. En general, la objetivación artística surge a partir de un mundo ya existente de objetos del cual es deudora, y sin el cual la obra de arte no tendría lugar donde existir. No podemos rastrear simplemente el origen de este mundo de objetos en las necesidades vitales del ser humano; no se trata de algo necesario para la mera supervivencia, tal y como demuestran las tribus nómadas, y las tiendas y cabañas de los pueblos primitivos. Proviene más bien de un deseo de erigir un dique de defensa contra la propia mortalidad, de colocar algo, entre lo perecedero del ser humano y lo imperecedero de la naturaleza, que les sirva a los mortales como vara para medir su mortalidad. Lo que ocupa este lugar es el mundo

construido por el hombre que, sin llegar a ser inmortal, es mucho más duradero o perdurable que la vida de los seres humanos. Toda la cultura empieza con esta especie de fabricación del mundo, que en términos aristotélicos es ya una *athanatidzein*, un hacer inmortal. Fuera de un mundo así –es decir, fuera de lo que llamamos "cultura" en el sentido más amplio–, la acción puede no ser estrictamente imposible, pero no dejaría ningún rastro; no habría ninguna historia, ni "miles de piedras, del seno de la tierra excavadas, con sus palabras darían testimonio"[3].

De todos los objetos que componen el mundo hemos distinguido entre las cosas que tienen un uso y las obras de arte. Las dos se parecen en que son objetos, es decir, que no tienen lugar en la naturaleza, sino tan solo en el mundo creado por el hombre, y que se caracterizan por una cierta permanencia que se extiende desde la durabilidad de los objetos comunes de uso hasta la potencial inmortalidad de la obra de arte. En este sentido, ambas categorías son distintas de los bienes de consumo, por un lado –cuya esperanza de vida apenas excede el tiempo necesario para su producción–, y de los productos de acción, por el otro –es decir, los actos, los acontecimientos, las palabras, y finalmente las historias que derivarán de ellas–, los cuales son tan fugaces que apenas sobrevivirán la hora o el día en el que ven la luz, a no ser que la memoria y las capacidades productivas de la gente acudan en su ayuda. Si observamos los objetos que hay en el mundo desde la perspectiva de su capacidad de duración, no cabe duda de que las obras de arte pertenecen a una categoría superior a la del resto. Incluso después de miles de años, conservan la capacidad de brillar ante nuestros ojos con la misma fuerza que el día en que fueron traídas al mundo. Por eso son las cosas más mundanas que existen: son las únicas que son producidas para un mundo que se supone que ha de sobrevivir a todos los seres humanos, y por consiguiente no tienen función alguna en el proceso vital de la sociedad humana. No solo no van a ser consumidas como bienes de consumo, ni usadas como objetos de uso, sino que están llamadas a superar todo ese proceso de uso y consumo, y, por así decirlo, deben mante-

[3] F. Schiller, "A los amigos" ("*An die Freunde*": "*Tausend Steine würden redend Zeugen / Die man aus dem Schoß der Erde gräbt*").

nerse categóricamente selladas contra las necesidades biológicas de los seres humanos. Todo ello podrá suceder de distintas maneras, pero la cultura, en el sentido estricto del término, solo podrá encontrarse allí donde esto ocurra.

No tengo la menor idea de si el hecho de ser una criatura mundana o hacedora de mundo forma parte de la naturaleza humana. Hay pueblos sin mundo, de la misma forma que hay individuos que carecen de este; y la vida humana precisa de un mundo tan solo en la medida en que necesita un hogar en la tierra para la duración de su presencia. Cada mundo sirve a los que viven en él como una morada terrenal, pero eso no significa que cualquier ser humano que se construya una casa esté creando un mundo. La morada terrenal se convierte en un mundo únicamente cuando los objetos en su conjunto son producidos y organizados de manera que puedan resistir el proceso vital de consumo de los humanos que viven a su alrededor y de ser así capaces de sobrevivir a los seres humanos, que son mortales. Solo podemos hablar de cultura cuando este proceso de supervivencia esté garantizado, y hablaremos de obras de arte cuando nos enfrentemos a objetos que están siempre presentes en su facticidad y su cualidad, con independencia de todos los aspectos funcionales o utilitarios.

Por todas estas razones, en mi opinión, cualquier reflexión acerca de la cultura hará bien en tomar como punto de partida el fenómeno de la obra de arte. Este intento que llevamos a cabo aquí, y que trata de indagar en la relación entre cultura y política haciendo referencia a la percepción que se tenía de estos temas en la antigua Grecia, parte especialmente de esta premisa. Las obras de arte, por sí mismas, tienen una relación más estrecha con la política que el resto de los objetos, y su modo de producción está más íntimamente relacionado con la acción que cualquier otro tipo de ocupación. Todo esto se debe al hecho de que las obras artísticas necesitan siempre de la esfera pública para alcanzar el reconocimiento; esta afinidad se percibe también en el hecho de que las obras de arte son objetos de carácter espiritual e intelectual. En la cultura griega, Mnemosyne –recuerdo y memoria– es la madre de las musas, lo cual quiere decir que reevaluamos la realidad a través del pensamiento y el recuerdo. Esta reevaluación permite detener y objetivar lo intangible, es

decir, los acontecimientos y las gestas, las palabras y las historias. El origen de la objetivación artística está en el pensamiento de la misma forma que el de la objetivación artesanal está en el uso. Un acontecimiento no se vuelve eterno directamente al ser recordado, pero este recuerdo lo prepara para su potencial inmortalidad, que podrá ser alcanzada a través de la objetivación artística. Para los griegos, sin embargo, la posible inmortalidad era el objetivo más elevado y profundo de todo lo relacionado con la política, en especial, de la forma de organización de todo lo que les era más propio: la *polis*. Aquello que buscaban no era la inmortalidad de la obra de arte en sí misma, sino más bien lo potencialmente imperecedero, la posible persistencia eterna de las grandes gestas y las grandes palabras en la memoria: una forma de fama inmortal que podían lograr los poetas a través de la objetivación productiva, y la *polis*, a través de las incesantes conmemoraciones de tipo narrativo.

IV

Teniendo en cuenta que el pensamiento griego, sobre todo en sus aspectos políticos, estaba dirigido de forma tan exclusiva a la potencial inmortalidad de los mortales y a la condición imperecedera de aquello que más pronto perece, lo normal sería pensar que la capacidad humana que considerarían más importante sería la de la producción artística, es decir, la capacidad poética incluida en el término griego *poiesis*. Si recordamos el formidable desarrollo del arte griego y la prodigiosa velocidad con la que, a lo largo de varios siglos, una obra maestra daba paso a la siguiente, queda particularmente de manifiesto que esa creencia política en la inmortalidad suscitó un extraordinario movimiento de naturaleza específicamente cultural.

La suspicacia que generaba entre los griegos cualquier tipo de producción, la sospecha del peligro que amenazaba a la *polis* y a lo político desde el reino de lo producido y lo cultural, tiene indudablemente que ver, más que con los objetos culturales en sí mismos, con las actitudes en las que se fundamenta la producción: unas actitudes que son comunes a cualquiera

cuya única ocupación sea la de producir cosas. Las sospechas se dirigen contra una generalización de los principios de los productores y contra su forma de pensar, que inmiscuye en la esfera de lo político. Esto explica algo que nos podría resultar sorprendente en un principio: que alguien sea capaz de mostrarse enormemente receptivo ante la actividad artística o declarar la más ardiente admiración por algunas de sus obras –algo que, tal y como sabemos a partir de gran cantidad de anécdotas, se presenta acompañado por la notable confianza que los artistas tienen en sí mismos– y aún así seguir planteándose si los artistas como individuos deberían o no ser excluidos de la comunidad política. Esa misma suspicacia está presente en la tendencia a considerar lo que eran actividades esencialmente políticas –en cuanto estas, tal y como sucedía en el caso del trabajo legislativo o la ordenación urbanística, tenían un mínimo en común con la producción–, como condiciones prepolíticas de lo político, y, por lo tanto, a excluirlas de la *polis* en sí, es decir, del reino de las actividades puramente políticas donde solo tienen acceso los ciudadanos de pleno derecho.

Esta sospecha que despierta la producción se justifica por dos razones de tipo factual, que pueden ambas derivarse directamente de la naturaleza de esta actividad. La primera es que sin la aplicación de la fuerza la producción es básicamente imposible: para producir una mesa es preciso talar un árbol, y la madera de ese árbol caído ha de ser violada para que pueda emerger después en forma de mesa. (Quizá cuando Hölderlin calificó la poesía como la "más inocente" de las actividades, estuviese pensando en la violencia inherente a todo el resto de las formas artísticas. Aunque el poeta, qué duda cabe, también viola el material con el que trabaja: su canto no es el mismo que el del pájaro que habita en el árbol). La segunda razón es que la producción siempre se sitúa dentro de la categoría de relaciones de medios y fines, las cuales solo pueden tener lugar en la esfera de la producción y la fabricación. El proceso de producción tiene un propósito claramente discernible: el producto final, en función del cual todo lo que lo conforma –los materiales, las herramientas, la propia actividad, e incluso las personas implicadas– se convierte en simple medio. En nombre del fin, el trabajo justifica todos los medios, y sobre todo justifica la violencia sin la que

esos medios no podrían estar garantizados. Los productores solo pueden contemplar los objetos como medios para alcanzar determinados fines, y deben juzgarlos de acuerdo a aquello para lo que sirven de manera específica. Esta misma actitud, trasladada a otros ámbitos más generales aparte del de la fabricación, es la que caracteriza hasta el día de hoy a los *banausen* (ignorantes), una de las pocas palabras alemanas procedentes del griego que apenas ha variado su significado. La sospecha que recae sobre ellos proviene de la esfera de lo político y sugiere al mismo tiempo el deseo de mantener fuera del espacio público político de la comunidad tanto la violencia como la actitud utilitaria de la racionalidad basada en los medios y los fines.

Hasta el repaso más superficial de la historia de las teorías políticas pone inmediatamente de manifiesto que esta sospecha no ha tenido la más mínima repercusión en nuestra tradición de pensamiento político, y que fue un fenómeno que desapareció del escenario de la historia de las experiencias políticas con la misma presteza con la que había aparecido. Actualmente, ninguna idea nos resulta tan natural como la de que la política es el espacio exacto donde la violencia puede estar legitimada, y que este espacio suele estar definido por el gobernar y el ser gobernado. Nos resulta inconcebible imaginar que la acción pueda ser otra cosa que una actividad que persigue un fin establecido a través de una serie de medios que, huelga decir, están de sobra justificados por este. Para nuestra desgracia, hemos tenido que experimentar las consecuencias prácticas y políticas de tal creencia en la universalidad de la actitud *banausisch*. Lo que ha sucedido, en cualquier caso, es justamente aquello que las suspicacias de los griegos hacia la cultura trataban de evitar: que la esfera política sucumbiese ante la mentalidad y las categorías propias de la producción. A pesar de que nunca fueron los medios, sino el estar-hecho-para la producción, la política perdió su independencia, y la esfera pública, el lugar en el que los seres humanos, organizados políticamente, hablan e interactúan –es decir, el mundo ya construido– quedó subsumido bajo las mismas categorías necesarias para que ese mundo existiese.

Sabemos por experiencia lo capaz que es una racionalidad utilitaria de medios-fines de hacer que la política derive hacia

comportamientos inhumanos. Aun así, todavía nos sorprende enormemente el hecho de que semejante conducta inhumana pueda surgir de la esfera de la cultura y que, sin embargo, el elemento más humanitario pueda ser asignado a la política. La razón de esto es que por mucho que conozcamos o valoremos la cultura griega, nuestra concepción de la cultura está definida básicamente por los romanos, quienes contemplaban este ámbito no desde el punto de vista de los productores culturales, sino, más bien, desde la perspectiva del entregado y cuidadoso guardián de lo natural y de lo heredado. Para poder asimilar una perspectiva tan distinta como la griega, es preciso recordar que el descubrimiento de la política estaba basado en concienzudo intento de apartar la violencia de la comunidad, y que dentro de la democracia griega solo se consideraba una forma de interacción válida, la *peitho*, que era el arte de convencer y de hablar los unos con los otros. No debemos pasar por alto el hecho de que lo político solo se refiere a las circunstancias internas a la *polis*. La violencia como tal era considerada algo apolítico y, por lo tanto, algo que debía tener lugar fuera de las murallas de la ciudad. Esa fue la causa de que las guerras en las repúblicas griegas fueran tan espantosamente devastadoras; todo lo que sucediese en el exterior de la *polis* estaba más allá de la ley y quedaba por lo tanto a merced de la violencia: los más fuertes actuaban conforme a su voluntad y los más débiles sufrían las consecuencias.

Una de las razones de que nos resulte tan difícil descubrir un elemento propio de la violencia dentro de la cultura es que hemos asumido el pensamiento basado en las categorías de producción, hasta el extremo de considerar estas últimas como algo universal. Según estas categorías, actuamos de forma violenta en todas las situaciones y en todos los campos, y es a continuación cuando tratamos de conjurar la parte peor por medio de los tratados. Esta es la razón, sin embargo, de que el ámbito donde estas categorías encuentran su lugar natural y donde no tiene cabida nada que no sean sus propias configuraciones, nos parezca el más inofensivo y correcto de todos. En comparación con la violencia que los hombres ejercen unos contra otros, la violencia ejercida contra la naturaleza para contribuir a la construcción del mundo es, sin duda, inocente. Por esta razón, consideramos que el mayor peligro de la política es el debilitamiento, y traducimos

con ese sentido la mención de Pericles de la *malakia* citada anteriormente. Pero la falta de virilidad que va incluida en el término, que a los griegos les parecía propia de los bárbaros, excluye por igual tanto la violencia como la acción de recurrir a todos los medios al alcance para lograr el fin deseado. Nosotros, que tantas veces hemos presenciado cómo la política más brutal ha sometido a la "élite cultural formada por los artistas y la gente más culta", y cómo esta élite se ha visto intimidada y ha tenido que renunciar al "parloteo incesante" es decir, al intercambio recíproco de convicciones, tenemos quizás una mejor sensibilidad para entender estas cosas y ver en ellas algo más que una simple "traición de los intelectuales". Creer en la violencia de la política no es un privilegio exclusivo de la brutalidad. La raíz de esa creencia puede provenir también de lo que los franceses llaman *déformation professionelle*, una aberración entre los productores y patrocinadores de la cultura que se genera a raíz de su tipo de trabajo.

La sospecha acerca del pensamiento medios-fines, que también pertenece en origen al terreno de lo político, se acerca mucho más al objetivo. La objeción que puede desde luego hacer la política a este tipo de pensamiento –que no deja de ser necesario para la producción–, es que el fin justifica los medios, y que unos fines enormemente atractivos pueden dar lugar a unos medios totalmente terroríficos y destructivos. Si seguimos esta línea de pensamiento, que a lo largo de nuestro siglo se ha convertido prácticamente en un lugar común, descubrimos que la acción en sí misma no tiene ningún fin, o al menos es incapaz de ser consciente de ningún fin en la forma en que ha sido conceptualizada. Toda acción se sitúa en una red de relaciones en las que cualquier cosa que los individuos intenten queda transformada de forma inmediata, de modo que se evita que pueda convertirse en un objetivo establecido, como un programa, por ejemplo. Esto significa que en política los medios son siempre más importantes que los fines, y lo mismo se puede expresar al decirse a uno mismo, como yo hice en una ocasión: cada acción buena llevada a cabo en nombre de una mala causa convierte al mundo en un lugar mejor, mientras que toda acción mala llevada a cabo por una buena causa lo empeora. Pero pronunciamientos como este se basan en las paradojas que produce la categoría

de las relaciones de medios-fines, y expresan únicamente la idea de que esa categoría no resulta relevante para la acción. El tipo de pensamiento asociado a ella supone una soberanía que solo posee el productor, y no quien actúa; una soberanía a la hora de tratar con los propósitos para consigo mismo, con los medios necesarios para la consecución de tales propósitos, o que tienen que ver con el resto de personas a las que uno ha de dirigir, de forma que puedan ejecutar las órdenes necesarias para fabricar un producto final previamente concebido. Solamente el productor puede ser el patrón; él es el soberano y puede tomar posesión de todas las cosas como los medios y las herramientas precisas para su objetivo. El que lleva a cabo la acción siempre establece una relación de dependencia con los otros que también actúan; nunca es verdaderamente soberano. De este hecho se deriva la bien conocida irreversibilidad de los procesos históricos, es decir, de los que se enraízan en la acción; esta imposibilidad de dar marcha atrás en lo que se ha hecho no se aplica en absoluto a los procesos de producción, en los que el productor, si así lo elige, puede siempre intervenir de forma destructiva, a saber, dar marcha atrás en el proceso.

Lo que a los griegos les resultó sospechoso de los *Banausen* fue esa soberanía inherente a la producción de la que hace gala el *homo faber*. La perspectiva de este último, que podríamos calificar de utilitaria –puesto que es una estimación de las cosas en función de medios para alcanzar un fin– surge de forma natural, ya que las cosas que produce están destinadas a ser usadas y que para producirlas precisa siempre de otras cosas. Con muy buen juicio, los griegos suponían que, al generalizarse, esta forma de pensar llevaría necesariamente a una devaluación de las cosas en cuanto cosas, y que esa devaluación se extendería a los objetos de la naturaleza, que no han sido producidos por el ser humano y que son, en esencia, independientes de este. Por decirlo de otro modo, tenían miedo de que el dominio y la soberanía del *homo faber* acabarían en *hybris* si se permitía el acceso a la esfera política a este tipo de seres humanos. Y pensaban, además, que una "victoria" así de la cultura degeneraría en barbarismo, ya que, al igual que la *malakia*, la *hybris* era considerada un vicio propio de los bárbaros. Me gustaría volver a recordar aquí una vez más el famoso coro de Antígona: *polla ta deina k'ouden anthropou*

deinoteron pelei, ya que reproduce de una forma muy particular la escisión con la que los griegos evaluaban las capacidades productivas y la forma en que estas les inspiraban al mismo tiempo un profundo respeto y un rotundo pavor. Esas capacidades siguieron asustándolos, porque la *hybris* que las caracterizaba amenazaba la propia existencia de la naturaleza y del mundo.

El ser humano, en tanto que es político y no solo productivo, carga consigo la preocupación en torno a la preservación del mundo. Como ser político, necesita ser capaz de depender de la producción, de forma que esta pueda proporcionarle un refugio duradero donde actuar y hablar durante su efímera existencia, durante una vida mortal caracterizada por su caducidad. La política necesita así de la cultura, y la acción necesita de la producción para lograr la estabilidad, pero aun así precisa también proteger de la amenaza de la cultura y la producción tanto a lo político como al mundo ya producido, puesto que toda producción es al mismo tiempo destrucción.

En tanto que cultura, el mundo ha de garantizar la permanencia, y lo hace por medio de la forma más pura y liviana a través de esos objetos que llamamos obras de arte, y que son objetos de cultura, en el sentido más rotundo de la palabra. Para cumplir su "propósito", éstos deben ser protegidos cuidadosamente de todas las declaraciones con propósitos e intereses existenciales, de ser usados y consumidos; en el contexto presente es irrelevante si esa protección se logra colocando las obras de arte en lugares sagrados –templos e iglesias– o confiándolas al cuidado de los museos y conservadores. En cualquiera de los casos, las obras precisan de la esfera pública y únicamente en el espacio compartido logran encontrar su lugar. Si se mantienen ocultas entre otras posesiones de carácter privado no alcanzan ningún tipo de reconocimiento, por lo que han de ser protegidas de los intereses privados. Solo bajo la protección de lo público podrán revelarse tal y como son. Y sea lo que sea lo que en ellas aflore –eso que normalmente llamamos belleza–, será algo imperecedero desde el punto de vista de la esfera política y de sus actividades, que es el punto de vista del actuar y hablar en su misma fugacidad.

Desde la perspectiva política, la belleza garantiza que incluso las cosas más perecederas y efímeras –las palabras y las gestas de los mortales seres humanos– puedan alcanzar un refugio terrenal en el mundo.

La cultura, sin embargo, no es menos dependiente de la política de lo que esta lo es de la cultura. La belleza precisa de la publicidad de un espacio político protegido por seres humanos que actúen, porque lo público es, por excelencia, el espacio de aparición, mientras que lo privado queda reservado para la ocultación y la seguridad. Pero la belleza en sí misma no es un fenómeno político; pertenece básicamente a la esfera de la producción y es uno de los criterios que la conforman, ya que todos los objetos poseen un aspecto y una forma que es peculiar a su propio estatuto como objetos. En este sentido, la belleza sigue funcionando incluso como criterio para los objetos de uso, y no porque los objetos "funcionales" puedan llegar incluso a ser bellos, sino por todo lo contrario, porque todos los objetos, incluso los de uso, tienen vida más allá de la funcionalidad, por otro lado, no es el aspecto con que aparece el objeto; ese aspecto corresponde a su forma y a su configuración. La funcionalidad de las cosas es la propiedad en virtud de la cual los objetos vuelven a desaparecer al ser usados y consumidos. Para ser capaces de valorar un objeto según su valor de uso y no según su apariencia –decir si es hermoso o feo, o algo intermedio– deberemos primero apagar nuestros propios ojos.

La cultura y la política dependen así la una de la otra, y tienen algo en común: ambas son fenómenos del mundo público. Pese a eso, tal y como veremos, esta confluencia tiene más peso que los conflictos y las oposiciones que se establecen entre las dos esferas. Lo que tienen en común incumbe a los objetos culturales, por una parte, y a los seres humanos políticos y activos, por otra. Esta convergencia entre las dos esferas no tiene nada que ver con el artista productor, puesto que, después de todo, el *homo faber* no mantiene la misma relación con la esfera pública que la que caracteriza a los objetos que ha creado y modelado. Para poder seguir añadiendo esos objetos al mundo, él mismo ha de estar aislado y oculto del público, mientras que las actividades políticas –hablar y actuar– no pueden tener lugar sin la presencia de los otros y, por lo tanto, sin la esfera pública de

un espacio constituido por muchos. Las actividades que llevan a cabo tanto el artista como el artesano están sujetas a unos condicionantes muy distintos que los que corresponden a las actividades políticas. No cabe duda tampoco de que el *homo faber*, en cuanto levante la voz para dar a conocer su opinión acerca del valor de lo político, desconfiará de la esfera política tanto como desconfía la *polis* de la mentalidad y las condiciones de producción.

Solo aquí se puede empezar a atisbar esta cara de la moneda; concretamente, cómo las actividades políticas son percibidas con preocupación y recelo por los productores de cultura. Sin embargo, lo más importante para nosotros en nuestro contexto presente es que prestemos atención a una actividad humana en la que se sugiere el carácter que tienen en común la cultura y la política. Esta recomendación la recojo de la primera mitad de la *Crítica del juicio* de Kant, en la que aparece el que es, en mi opinión, el aspecto más interesante y original de la filosofía política kantiana.

Como se recordará, en la *Crítica de la razón práctica*, Kant plantea la facultad legislativa de la razón, y asume que el principio de legislación, tal y como viene determinado por el "imperativo categórico", se basa en el acuerdo del juicio racional consigo mismo; lo que, en términos kantianos, significa que si no quiero contradecirme a mí mismo, debo desear solo esas condiciones que pudieran, en principio, ser también una ley general. El principio de acuerdo con uno mismo es muy antiguo. Una de sus formulaciones, muy parecida a la de Kant, puede encontrarse ya en Sócrates, cuya doctrina central según la formulación platónica dice así: "Dado que yo soy uno, es mejor para mí estar en contradicción con el mundo que contradecirme a mí mismo". Esta proposición ha conformado la base de la concepción occidental de la ética y la lógica, con su énfasis en la conciencia y en la ley de la no-contradicción respectivamente.

Bajo el enunciado "Máximas del sentido común", que se encuentra en la *Crítica del juicio*, Kant añade al principio de acuerdo con uno mismo, el principio de una "mentalidad ampliada" que sostiene que yo puedo "pensar desde el lugar de los otros". Al acuerdo con uno mismo se une así un acuerdo potencial con los demás. El poder del juicio reside en esta mentalidad

ampliada, de forma que el mismo hecho de juzgar genera su propia legitimidad. Esto significa, en el plano negativo, que puede ignorar sus propias "condiciones privadas subjetivas". Desde el punto de vista positivo, quiere decir que no puede funcionar o prevalecer sin la existencia de otros puntos de vista desde los que pensar. La presencia del yo es a la ley de la no-contradicción en lógica, y a la no menos formal ley de la no-contradicción de la ética basada en la conciencia, lo que la presencia de los demás es al juicio. El juicio posee una cierta universalidad concreta, una validez general (*Allgemeingültigkeit*) que es distinta de la validez universal (*universale Gültigkeit*). El intento de alcanzar la validez no puede llegar nunca más allá que otras pretensiones, desde cuyo punto de vista las cosas son pensadas en común. El juicio, tal y como dice Kant, se aplica a "toda persona que juzga", lo que quiere decir que no se aplica a quien no participa en el proceso del juicio y no está presente en la esfera pública, que es, en última instancia, el lugar donde aparecen los objetos que son juzgados.

Sin lugar a dudas, la idea de que la capacidad de juicio es una facultad política, en el sentido específico del término, es casi tan antigua como la propia experiencia política articulada; una facultad política en la forma exacta que Kant la determina, es decir, la facultad de ver cosas no solo desde la propia perspectiva, sino también desde la de todos los que están presentes. El juicio es, así, quizá la facultad fundamental; permite al hombre orientarse en la esfera pública política y, por lo tanto, en el mundo compartido. Resulta por esto todavía más llamativo que ningún filósofo, anterior o posterior a Kant, nunca antes haya decidido preguntarse sobre este asunto, y quizás el motivo de este sorprendente hecho resida en la antipatía de nuestra tradición filosófica hacia la política, aunque ese es un tema del que no nos podemos ocupar aquí. Los griegos, en particular, llamaban a esta facultad la *phronesis*, y la decisión de Aristóteles de diferenciar esta capacidad esencial del político de la *sophia* de los filósofos (a los que les preocupa más la verdad) es consistente con la opinión pública en la *polis* ateniense, de la misma forma que suelen hacerlo sus escritos políticos. Hoy día, solemos confundir esta capacidad con un "entendimiento humano sano" (*gesunden Menschenverstand*), que solían llamar *Gemeinsinn* en alemán, y que tenía

prácticamente el mismo significado que el sentido común o el *sens commun*, que los franceses llaman simplemente *le bon sens*, y que también podría ser denominado como sentido del mundo (*Weltsiltn*). Esto solo nos lleva a reconocer el hecho de que nuestros cinco sentidos, que son privados y subjetivos, y sus datos encajan con un mundo no subjetivo que tenemos "objetivamente" y que podemos compartir y evaluar con los otros[4].

Las definiciones de Kant son especialmente destacables: él fue quien descubrió el juicio en todo su esplendor, al dar con los fenómenos del gusto y del juicio de gusto. Cuestionó la supuesta arbitrariedad y la naturaleza subjetiva del *de gustibus non disputandum est* (en cuestiones de gusto no hay disputa), ya que esta arbitrariedad era incompatible con su sentido de la política. A diferencia de estos prejuicios tan habituales, insistió en que el gusto en realidad "asume que los otros experimentan el mismo placer", y que los juicios del gusto "sugieren el acuerdo de todos". Él entiende, por lo tanto, que el gusto, al igual que el sentido común (*Gemeinsinn*) del cual se deriva, es justamente lo opuesto a un "sentimiento privado", aunque se suelan confundir el uno con el otro.

Discutir todo esto en detalle nos llevaría demasiado lejos. Pese a eso, nuestra breve disquisición ya pone de manifiesto que cuando hablamos del comportamiento específicamente cultural de los seres humanos, este se entiende como una actividad política en el sentido más enfático del término. Los juicios, tanto los del gusto como los políticos, son decisiones, y como tales tienen "una base que no puede ser sino subjetiva". Sin embargo, deben mantenerse independientes de todos los intereses subjetivos. El juicio surge de la subjetividad de una posición en el mundo y, sin embargo, al mismo tiempo, afirma que ese mundo, en el que cada uno tiene su propia posición, es un hecho objetivo y, por tanto, algo que todos compartimos. El gusto decide cómo se supone que debe parecer y sonar el mundo en tanto que mundo, independientemente de su utilidad o de los intereses existenciales que tengamos puestos en él. El gusto evalúa el mundo de acuerdo a su mundaneidad. En vez de preocuparse por la vida sensual o el yo moral, se opone a ambas cosas y propone un interés puro y "desinteresado" por el mundo. Para el juicio de

[4] Vease I. Kant, *Crítica del juicio*, 40-41.

gusto, lo fundamental es el mundo, no el hombre, ni tampoco su vida ni su yo.

El juicio de gusto se parece también al juicio político en el hecho de que no acarrea obligaciones, y en que, a diferencia del juicio cognitivo no puede probar nada de forma concluyente. Todo lo que la persona que juzga puede hacer, como tan acertadamente expone Kant, es "cortejar el acuerdo de los otros" y confiar en poder llegar a un punto de vista común. Este cortejo no es más que lo que los griegos llamaban *peithein*, que es el tipo de retórica de la persuasión que era valorada en la *polis* como los medios preferidos de conducir el diálogo político. El *peithein* no solo se oponía a la violencia física, que era despreciada por los griegos, también se distinguía claramente del *dialegesthai* propiamente filosófico, justamente a causa de lo relacionado que estaba este último con la cognición que, al igual que le sucede a la búsqueda de la verdad, requiere de pruebas concluyentes. En las esferas culturales y políticas, que constituyen la esfera entera de la vida pública, lo crucial no es la cognición y la verdad, sino el juzgar y el decidir: la evaluación normativa y la discusión acerca del mundo compartido, por un lado, y la decisión referente a qué se debe parecer el mundo y a qué tipo de acciones deben emprenderse en él, por otro.

Lo que se trasluce de esta categorización del gusto entre las facultades políticas del hombre, que puede quizá resultar extraño, es el hecho, bien conocido pero no suficientemente asumido, de que el gusto cuenta con un poder organizativo que tiene una fuerza muy peculiar. Todos sabemos que no hay nada comparable al descubrimiento del acuerdo en cuestiones referentes a aquello que gusta y que no gusta para ayudar a los seres humanos a que se reconozcan los unos a los otros, y sientan después unos vínculos irrevocables entre sí. Es como si el gusto no solo decidiese la apariencia que debe tener el mundo, sino también quiénes pertenecen a él. En términos políticos, no resulta erróneo observar este sentimiento de pertenencia mutua como un principio de organización esencialmente aristocrático, pero su potencial político puede ir, incluso, más allá. Es esta copertenencia lo que se decide en los juicios acerca de un mundo común. Y lo que el individuo manifiesta en sus juicios es un particular "ser así y no de otra manera", que caracteriza todo lo personal y que logra

legitimidad hasta el punto de que se distancia de cualquier cosa que sea meramente idiosincrática. Lo político, tanto en el discurso como en la acción, tiene que ver precisamente con esa condición personal, con "quién" es cada uno, aparte de los talentos y las cualidades que pueda tener. La política se encuentra por esta razón opuesta a lo cultural, donde la cualidad es siempre en última instancia el factor decisivo –la cualidad, por encima de todo, del objeto producido, el cual, bajo la suposición de que en él se expresa algo personal, nos envía de vuelta a los talentos y cualidades individuales más que al "quién" de cada persona–. El juicio de gusto, sin embargo, no decide tan solo cuestiones de cualidad; al contrario, estas cuestiones son necesariamente evidentes, incluso si, en tiempos de decadencia cultural, solamente unos pocos serían susceptibles a indicios de este tipo. El gusto decide entre cualidades, y puede desarrollars allí donde esté presente un sentido de cualidad, una capacidad de discernir los indicios de lo hermoso. Si se da el caso, ya es solo cuestión del gusto, que no cesa de juzgar las cosas del mundo, el establecer límites y dotar el reino de lo cultural de un significado humano. O lo que quiere decir lo mismo: su función consiste en desbarbarizar la cultura.

Como todo el mundo sabe, el término *humanidad* es de origen romano, y no hay ninguna palabra en griego que corresponda al *humanitas* latino. Por esta misma razón, considero que, para ilustrar la forma en que el gusto es la facultad por medio de la que la cultura se humaniza, lo más apropiado es recurrir a un ejemplo romano. Recordemos la antigua locución, que es platónica tanto en su forma como en su contenido: *amicus Socrates, amicus Plato, sed magis amica veritas* (Sócrates es mi amigo, Platón es mi amigo, pero soy más amigo de la verdad). Este principio fundamentalmente apolítico e inhumano, que en nombre de la verdad rechaza explícitamente a las personas y la amistad, debería ser comparado con una declaración de Cicerón igual de conocida, que una vez, en plena discusión, manifestó lo siguiente: *Errare malo cum Platone quam cum istis (sc. Pythagoraeis) vera sentire* (prefiero equivocarme con Platón que acertar en compañía de estos [los de Pitágoras]). Desde luego este pronunciamiento es enormemente ambiguo. Tal vez lo que quiere decir es: prefiero errar usando la razón platónica que "sentir" la verdad usando la sinrazón pitagórica. Pero si el énfasis se

pone en *sentire*, la frase significa: preferir la compañía de Platón a la de los otros es una cuestión de gusto, incluso si él fuese la razón de mi error. Suponiendo que la última lectura sea la correcta, se podría objetar que ni los científicos ni los filósofos serían capaces de decir algo así. Sería más bien la forma en que hablaría un verdadero político y un ser humano culto, en el sentido romano de *humanitas*. Con toda probabilidad, es algo que esperaríamos oír de alguien libre en todos los sentidos y para quien también la cuestión de la libertad es la más importante entre las que trata la filosofía. Una persona así diría: en mis interacciones, no permitiré que me fuercen ni las personas ni los objetos, incluso si esa fuerza resulta ser verdad.

En el campo de lo cultural, la libertad se manifiesta en el gusto porque el juicio de gusto contiene y comunica algo más que un juicio "objetivo" sobre la cualidad. Como actividad del juicio, el gusto reúne cultura y política, las cuales ya comparten el espacio abierto de la esfera de lo público. El gusto iguala la tensión entre las dos, una tensión que surge del conflicto interno entre acción y producción. Sin la libertad de lo político, la cultura permanece sin vida. La paulatina muerte de lo político y el desfallecimiento del juicio son las condiciones previas para que tenga lugar la socialización y devaluación de la cultura de la que hablábamos al inicio de este ensayo. No obstante, sin contar con la belleza de las cosas pertenecientes a la cultura y sin el radiante esplendor en el que se manifiesta una permanencia articulada políticamente y una potencialidad imperecedera del mundo, lo político en su conjunto no podría perdurar.

Discurso de recepción del premio Sonning*

Excelentísimo Señor Rector Magnífico,
Excelencias,
Señoras y señores:

Desde el mismo momento en que recibí la inesperada noticia de que habían decidido elegirme como merecedora del premio Sonning, premio que distingue a las obras que han contribuido a la civilización europea, he venido pensando qué podría decir en respuesta. Considerando, por un lado, lo que ha sido mi propia vida, y por otro, mi actitud frente a este tipo de acontecimientos públicos, el simple hecho de verme enfrentada a esta situación ha suscitado en mí tal cantidad de reacciones y reflexiones, muchas de ellas contradictorias, que llegar a alguna conclusión no me ha resultado en absoluto sencillo. No hará falta mencionar el sentimiento de gratitud innato que nos deja desconcertados cada vez que el mundo nos ofrece un regalo auténtico, algo que llega siempre sin pedir nada a cambio, cuando la diosa Fortuna nos sonríe, con olímpica indiferencia ante todo aquello que anhelábamos de forma más o menos consciente y que considerábamos como nuestros objetivos, esperanzas o propósitos.

Permítanme que trate de poner en claro algunas cosas. Empezaré con lo puramente biográfico. Recibir un reconocimien-

* Originalmente publicado como "Prologue" en *The Promise of Politics*, Schocken Books, Nueva York, 2003, pp. 3-14.

El Premio Sonning (*Sonningprisen*) es un reconocimiento bianual a personalidades destacadas por su contribución a la cultura europea. El premio se creó por voluntad testamentaria del editor y escritor danés Carl Johan Sonning (1879-1937) y fue concedido por primera vez en 1950. Una comisión encabezada por el rector de la Universidad de Copenhage concede el premio a partir de una lista de personalidades propuestas por las principales universidades europeas. Arendt lo recibió el 18 de abril de 1975.

to público por mi contribución a la civilización europea no es algo que pueda pasar por alto alguien como yo, que tuve que abandonar Europa hace treinta y cinco años, no por decisión propia precisamente, y convertirme en ciudadana de Estados Unidos, de forma del todo voluntaria y consciente, porque aquel país tenía un gobierno que se regía por la ley y no por los hombres. Aquellos primeros y decisivos años antes de alcanzar la naturalización fueron como un curso autodidacta acerca de la filosofía política de los Padres Fundadores, y el elemento que me acabó de convencer fue comprobar la existencia real de un cuerpo político, a diferencia de lo que sucedía en los Estados-nación europeos, caracterizados por sus poblaciones homogéneas, su sentido orgánico de la historia, su división en clases sociales más o menos acusada, su soberanía nacional y su noción de *raison d'état*. Esa idea de que en los momentos críticos la diversidad ha de ser sacrificada en aras de una *union sacrée* de la nación, que representó en su día el mayor triunfo de la fuerza asimiladora del grupo étnico dominante, empieza ahora a resquebrajarse bajo la presión de la amenazadora metamorfosis de todos los gobiernos, incluido el de Estados Unidos, en organismos burocráticos. Ya no son la ley ni los hombres los que nos rigen, sino administraciones anónimas o computadoras cuyo dominio totalmente despersonalizado puede llegar a convertirse en una amenaza mayor, para la libertad y para el grado mínimo de civilidad necesario en miras a la convivencia, que las grandes y más espantosas arbitrariedades de los tiranos del pasado. Pero todos estos peligros derivados de lo enorme de su tamaño combinados con la tecnocracia, cuya preponderancia amenaza con provocar la extinción, el "desvanecimiento" de cualquier forma de gobierno –en aquel entonces las propiedades escalofriantes de esa bien intencionada quimera ideológica solo podían ser detectadas mediante un análisis crítico– todavía no formaban parte de la agenda política cotidiana, de manera que lo que me convenció al llegar a Estados Unidos fue precisamente la libertad de poder convertirme en ciudadana sin tener que pagar el precio de la asimilación.

Como todos ustedes saben, soy de origen judío; *feminini generis*, tal y como pueden ver; nacida y educada en Alemania, hecho que seguro ya han percibido al escucharme, y, en cierto

modo, formada por la experiencia de ocho años en Francia, largos y bastante felices. No sé cuál puede haber sido mi contribución a la civilización europea, pero he de reconocer que a lo largo de estos años me he aferrado concienzudamente a este bagaje europeo con una tenacidad que en ocasiones podía confundirse con una obstinación no exenta de polémica, ya que me he visto rodeada de personas, entre ellos viejos amigos, que trataban encarecidamente de recorrer justo el camino contrario: hacer todo lo posible por comportarse, por hablar y por sentir como "auténticos estadounidenses", dejándose llevar principalmente por la pura fuerza de la costumbre, la costumbre de vivir en un Estado-nación en el que para sentirse integrado es preciso adaptarse a los usos y las costumbres de los allí nacidos. Mi problema fue que nunca deseé pertenecer a ningún sitio, ni siquiera a Alemania, y que por lo tanto me costó entender el papel fundamental que ejerce la nostalgia sobre los inmigrantes, en especial en Estados Unidos, donde el origen nacional, una vez perdida su relevancia política, pasaba a convertirse en el vínculo más fuerte, tanto en el ámbito social como en el de la vida privada. Sin embargo, mientras que para los que me rodeaban este origen era un país, quizás un paisaje, una serie de costumbres y tradiciones, y sobre todo, una mentalidad determinada, en mi caso, el origen era el idioma. Si algo hice conscientemente en defensa de la civilización europea después de tener que abandonar Alemania, fue tomar, de forma deliberada, la decisión de no cambiar mi lengua materna por ninguna otra que se me ofreciera o se me impusiera. Siempre he tenido la impresión de que para la mayoría de la gente, en particular para los que no tienen una facilidad especial para los idiomas, la lengua materna es la vara de medir con la que se confrontan todas las lenguas que se van aprendiendo con el tiempo, por la simple y sencilla razón de que las palabras que usamos en el lenguaje cotidiano adquieren un determinado peso –que es el que origina nuestras elecciones y nos aparta de las frases hechas– gracias a las variadas asociaciones que se establecen de manera espontánea y excepcional con el tesoro de la gran poesía que le es propio exclusivamente a esa lengua materna en cuestión.

El segundo aspecto que tenía por fuerza que mencionar y que está también relacionado con mi vida, tiene que ver con el

país al que debo este honor. La forma en que el pueblo danés y su gobierno supieron tratar y resolver el inmenso problema planteado por la conquista de Europa por los nazis siempre me ha resultado fascinante. A menudo he pensado que esta historia extraordinaria, que, por supuesto, ustedes conocen mucho mejor que yo, debería ser de lectura obligada en todos los cursos de ciencia política que traten las relaciones que se establecen entre el poder y la violencia, conceptos cuya frecuente equiparación es origen de algunas de las falacias más elementales tanto en la teoría como en la práctica política. Este episodio de la historia de su país proporciona un ejemplo enormemente instructivo de la fuerza potencial que reside en la acción noviolenta y en la resistencia ante un adversario que posee unos medios de violencia inmensamente superiores. Y dado que en este conflicto la victoria más espectacular fue la derrota de la "solución final" y la salvación de casi todos los judíos que habitaban en territorio danés sin importar cuál fuese su origen, tanto si eran ciudadanos daneses como si se trataba de refugiados procedentes de Alemania que se habían quedado sin Estado, no es de extrañar que los que sobrevivieron a esta catástrofe sientan una especial vinculación con este país.

Hay dos cosas que me sorprenden especialmente en esta historia. En primer lugar, el hecho de que, antes de la guerra, el trato dispensado por Dinamarca a los refugiados no fue en absoluto favorable. Al igual que sucedió en otros Estados-nación, también aquí les fue negada la naturalización y los permisos de trabajo. Pese a la ausencia de antisemitismo, los judíos nacidos en otros países no eran bienvenidos; sin embargo, el derecho de asilo, que no se respetó en ningún otro país, fue considerado un principio sacrosanto. Cuando los nazis exigieron la deportación primero de los apátridas, es decir, de los refugiados alemanes que habían perdido la nacionalidad, los daneses replicaron que como estos refugiados no eran ya ciudadanos alemanes, no se les podía deportar sin la aprobación de Dinamarca. El segundo aspecto destacable es que mientras fueron pocos los países europeos sometidos a la ocupación nazi que lograron arreglárselas para conseguir salvar a la mayor parte de su población judía, los daneses fueron los únicos, en mi opinión, que se atrevieron a hablar, a decirles claramente a sus amos lo que pensaban. Gracias

a la presión ejercida por la opinión pública –y no a la amenaza de la resistencia armada ni a ninguna táctica de guerrillas–, los funcionarios nazis destacados en el país se vieron obligados a dar marcha atrás; perdieron toda credibilidad, se vieron superados por aquello que más habían despreciado: las simples palabras, pronunciadas libremente y de forma pública. Aquel fue un hecho inaudito.

Permítanme que aborde ahora otro aspecto de estas reflexiones. La ceremonia que tiene lugar hoy es evidentemente un acto público, y el honor que se otorga es la expresión del reconocimiento público a una persona que a partir de este momento quedará a su vez transformada en una figura pública. En este sentido, me temo que su elección pueda ser cuestionada. Nada más lejos de mi intención el plantear aquí el espinoso tema del mérito. Cuando nos es concedido un honor, también se nos ofrece una inmensa lección de humildad, puesto que aprendemos que no podemos juzgarnos a nosotros mismos, y que en ningún caso debemos tratar de juzgar nuestros logros de la misma manera que hacemos con los de los demás. Estoy dispuesta a aceptar esta lección tan necesaria; siempre he pensado que conocerse a uno mismo es imposible, dado que nadie se aparece ante sí mismo de la misma manera que lo hace ante los demás. Tan solo el pobre Narciso se deja engañar por su imagen reflejada y languidece a causa del amor por un espejismo. No obstante, y aunque esté dispuesta a aceptar modestamente el hecho de que nadie pueda ser su propio juez, no quiero en cambio renunciar por completo a mi capacidad de decir –igual que lo haría un verdadero cristiano–: "¿Quién soy yo para juzgar?" Y así, por una cuestión puramente personal e individual, me veo inclinada a coincidir con el poeta W. H. Auden, y decir:

Los rostros privados en lugares públicos
Son más sabios y agradables
Que los rostros públicos en lugares privados[1]

O lo que es lo mismo, mi temperamento y mis inclinaciones –esas cualidades psíquicas innatas que no tienen por qué influir

[1] *Poemas*, trad. de M. Ardanaz, Visor, Madrid, 2011, p. 51.

en nuestros juicios definitivos, pero que sí lo hacen en nuestros prejuicios y en nuestros impulsos instintivos– me llevan, por una cuestión de timidez, a huir de la esfera pública. Puede que a quienes hayan leído algunos de mis libros, y recuerden los elogios o incluso la apología de la esfera pública como el espacio adecuado para las apariciones del discurso y de la acción política, todo esto les resulte falso o poco creíble. Cuando se trata de teorizar y de comprender, los simples espectadores y los forasteros situados a cierta distancia suelen tener una perspectiva más aguda y profunda que los mismos actores y participantes, quienes siempre se ven inevitablemente sumergidos en los hechos de los que están formando parte. Es, en efecto, posible entender y reflexionar acerca de la política sin por ello ser eso que se llama un animal político.

Estos impulsos genuinos -o si se prefiere, estas insuficiencias congénitas– se vieron reforzados por dos tendencias bien distintas entre sí, pero hostiles por igual a todo lo que tuviese que ver con lo público, que coincidieron de forma espontánea durante la década de los años veinte de este siglo, en el espacio de tiempo posterior a la Primera Guerra Mundial, periodo que ya entonces, y según la opinión de los jóvenes de la época, marcaría la decadencia de Europa. Mi decisión de estudiar filosofía era bastante habitual en esos tiempos, aunque tampoco fuese una práctica muy extendida, y el compromiso con un *bios theoretikos*, con un forma de vida contemplativa, entrañaba, aunque yo no fuese aún consciente de ello, una falta de compromiso con lo público. La exhortación del viejo Epicuro al filósofo, *lathe biosas*, "vive en lo oculto", interpretada a menudo de forma errónea como una recomendación de prudencia, surge de manera natural de la forma de vida del pensador, porque el hecho de pensar, a diferencia de otras actividades humanas, es una actividad invisible, no se manifiesta hacia el exterior, y cuenta además con un rasgo especialmente característico: no tiene ninguna urgencia de aparecer ante los demás y su impulso por comunicarse con los otros es muy limitado. Desde Platón, el pensamiento ha sido definido como un diálogo silencioso que cada uno establece consigo mismo; esa ha sido la única manera de hacernos compañía de forma satisfactoria. La filosofía es una ocupación solitaria y no debe extrañarnos que se haga más presente su necesidad en tiempos

de transición, cuando los hombres dejan de confiar en la estabilidad del mundo y en el papel que juegan dentro de él, y cuando las cuestiones que hacen referencia a las condiciones generales de la vida humana, coetáneas probablemente de la aparición del hombre sobre la tierra, cobran de nuevo una especial relevancia. Quizás Hegel tenía razón cuando decía: "La lechuza de Minerva solo alza el vuelo al atardecer".

Sin embargo, este atardecer, este oscurecimiento de la escena pública jamás tuvo lugar en silencio. Todo lo contrario, nunca estuvo el dominio público tan lleno de proclamaciones, habitualmente optimistas. En todo ese barullo no solo se mezclaban los eslóganes propagandísticos de dos ideologías antagónicas que prometían futuros completamente distintos, sino también las prosaicas declaraciones de políticos y hombres de Estado respetables de centro izquierda, centro derecha y centro, que tomadas conjuntamente terminaban por desustancializar cualquier cuestión y por contribuir a la confusión del público receptor de sus mensajes. Este rechazo casi automático a todo lo público estaba muy extendido en la Europa de los años veinte con sus "generaciones perdidas" –tal y como se bautizaron a sí mismas– que, en realidad, solo representaban a una minoría de cada país, vanguardia o élite. Su poca relevancia numérica no les convierte en menos típicos del clima de la época, aunque quizás explique la imagen glorificadora y distorsionada que se tiene de los "locos años veinte", y que siempre ha dejado en el total olvido la desintegración de las instituciones políticas que precedió a las grandes catástrofes de la década de los treinta. La poesía, el arte y la filosofía de la época dan muestra del clima de desafección hacia lo público; es en esta década cuando Heidegger descubrió el *das Man*, el "Ellos" al que contrapone "el ser que es auténticamente"; cuando Bergson, en Francia, juzgó necesario "recuperar el yo fundamental" y liberarlo de "las exigencias de la vida social en general y del lenguaje en particular", y cuando W. H. Auden dijo en cuatro versos algo que a muchos seguramente les parecería demasiado banal como para ser escrito:

Todas las palabras como Paz y Amor
todo discurso afirmativo y cuerdo

había sido mancillado, profanado, degradado
hasta tornarse horrendo chirrido mecánico[2].

Es muy probable que estas tendencias –¿o más bien debería decir manías?, ¿o cuestiones de gusto?– que he intentado enmarcar históricamente y explicar de manera concreta, por el hecho de haber sido adquiridas durante los años de formación, continúen teniendo una importante influencia. Pueden acabar conduciendo a la pasión del secreto y del anonimato, como si lo único que importase fuese aquello que no puede ser divulgado. ("No intentes decir tu amor / Amor no puede decirse"[3], o también "*Willst du dein Herz mir schenken, / So fang es heimlich an*"[4]), como si el simple hecho de tener un nombre conocido por el gran público, una fama, produjese el contagio del "Ellos" heideggeriano, del "yo social" bergsoniano, y corrompiese el discurso con la vulgaridad del "horrendo chirrido mecánico" del que habla Auden. Tras la Primera Guerra Mundial, surgió una extraña estructura social en la que no han reparado ni críticos literarios ni historiadores ni científicos sociales, y que podría ser descrita como una "sociedad de celebridades" de carácter internacional. Incluso hoy día, no resultaría difícil elaborar una lista de sus miembros, entre los que no figuraría ninguno de los nombres que se han revelado como los autores más influyentes de la época. Si bien es cierto que ninguna de las "internacionales" de los años veinte fueron capaces de dar respuesta a las esperanzas de solidaridad anheladas por sus miembros durante la década de los treinta, también es irrefutable que ninguna organización ha sucumbido más rápidamente ni sumido a sus integrantes en una desesperación más profunda que esta asociación de carácter no político, cuyos miembros, mimados por "el radiante poder de la fama", se sintieron más desamparados ante la catástrofe que las multitudes anónimas, quienes solo se vieron privadas del poder protector de sus pasaportes. He citado la autobiografía de Stefan Zweig, *El mundo de ayer*, escrita

[2] *Canción de cuna y otros poemas*, trad. de E. Iriarte, Lumen, Barcelona, 2006, p. 317.
[3] "No intentes decir tu amor" es un poema de William Blake. Esta traducción de Luis Cernuda aparece en *Luis Cernuda. Poesía completa. Obra completa*, Siruela, Madrid, 1994, p. 765.
[4] Si quieres regalarme tu corazón, / hazlo en secreto". Estos versos pertenecen a la composición conocida como "Aria di Giovanni", a la que pondría música de J. S. Bach.

y publicada poco antes del suicidio de su autor. Por lo que sé, se trata del único testimonio escrito acerca de este fenómeno difícilmente clasificable y bastante ilusorio, cuya mera aura concedía a todos los llamados a disfrutar del resplandor de la fama eso que hoy denominamos una "identidad".

Si no fuese porque mi edad me impide adoptar el discurso de las generaciones más jóvenes sin hacer el ridículo, confesaría que la consecuencia más inmediata y, en este caso, más previsible, de la concesión de este premio ha sido la de provocar en mí una "crisis de identidad". La "sociedad de celebridades" ha dejado de suponer una amenaza; gracias a Dios ya no existe. No hay nada más efímero en este mundo, menos estable y sólido, que esta forma de éxito que confiere la fama. Nada llega con tanta rapidez y facilidad como el olvido. Lo más apropiado para una persona de mi generación –una generación ya adulta, pero todavía con vida– sería dejar de lado todas las consideraciones psicológicas y aceptar esta oportuna intrusión como una prueba de buena suerte, sin olvidar que los dioses –al menos los griegos– son irónicos e incluso astutos, tal y como sospechó Sócrates, quien comenzó a inquietarse y a hacer uso de su interrogación aporética después de que el oráculo de Delfos, conocido por sus ambigüedades enigmáticas, le declarase como el más sabio de todos los mortales. Y con eso solamente podía tratarse, a sus ojos, de una peligrosa hipérbole, de una alusión quizás a que ningún hombre posee la sabiduría, una alusión con la que Apolo había querido indicarle cómo podía hacer para que esta intuición cobrase forma e inculcase la duda en sus conciudadanos. Pero, entonces, ¿qué han querido decir los dioses al hacer que yo, que ni soy una figura pública ni tengo la intención de convertirme en una, reciba un homenaje de carácter público?

Dado que el conflicto tiene que ver conmigo misma como persona, permítanme que intente hacer una nueva aproximación a este problema de la repentina transformación en una personalidad pública a causa de la innegable fuerza, no de la fama, sino del reconocimiento. Déjenme recordarles, en primer lugar, el origen etimológico de la palabra "persona", que se ha mantenido prácticamente invariable en su paso del latín *persona* a las lenguas europeas, de la misma forma que le ha sucedido, sin ir más lejos, al griego antiguo con *polis* y "política". El hecho

de que una parte tan importante del vocabulario que usamos en Europa para hablar de cuestiones legales, políticas y filosóficas provenga de la misma fuente de la Antigüedad no es algo que debamos pasar por alto. Este vocabulario nos proporciona algo similar al acorde fundamental, que va resonando en sus múltiples modulaciones y variaciones a lo largo de la historia intelectual de Occidente.

Persona significaba originalmente la máscara que recubría el rostro individual, "personal", del actor, y que indicaba al espectador el papel y la función que desempeñaba dentro de la obra. Pero en esa máscara, concebida y determinada por la pieza que se representaba, existía un gran agujero a la altura de la boca a través del cual el sonido individual y desnudo de la voz del actor podía sonar. Y de esta resonancia es de donde proviene originalmente la palabra *persona*; *per-sonare*, "sonar a través", es el verbo del cual la persona, la máscara, es el sustantivo. Los propios romanos fueron los primeros en usarlo de forma metafórica; en derecho romano, la *persona* era alguien que poseía unos derechos civiles, en contraposición a *homo* que designaba a quien simplemente pertenecía a la especie humana, un ser distinto desde luego de los animales, pero sin ninguna cualidad o distinción específica. De esta forma, *homo*, al igual que la palabra griega *anthropos*, se usaba frecuentemente de forma desdeñosa para calificar aquellos que no estaban bajo el auspicio de ninguna ley.

Me ha parecido útil hacer referencia al significado latino de *persona* para proseguir con mi argumentación, ya que se trata de una invitación a la metáfora, y las metáforas son el alimento del que se nutre todo pensamiento conceptual. La máscara romana se corresponde con mucha precisión a nuestra forma de aparecer en una sociedad en la que no somos ciudadanos, igualados por el espacio público instituido y reservado para el discurso y la actuación política, sino en una sociedad en la que somos aceptados como individuos con nuestros propios derechos, pero no como simples seres humanos. En el escenario que es el mundo siempre aparecemos y somos reconocidos de acuerdo a los papeles que nos son asignados por nuestras profesiones, como médicos o abogados, autores o editores, profesores o estudiantes, etcétera. Por medio de este papel, siendo escuchados a través de él, se manifiesta algo más, algo totalmente

idiosincrático e indefinible, pero inconfundible al mismo tiempo, algo que evita que un repentino cambio de papeles pueda confundirnos (por ejemplo, cuando un estudiante alcanza su objetivo y se convierte en profesor, o cuando la anfitriona, a la que conocemos habitualmente doctora, sirve unas bebidas en vez de ocuparse de sus pacientes). Dicho de otro modo, la ventaja de adoptar el concepto de persona para mi reflexión reside en el hecho de que las máscaras o los papeles que el mundo nos asigna, y que debemos aceptar e incluso absorber si deseamos tomar parte en la obra que es el mundo, son intercambiables; no son inalienables, en el sentido en que hablamos de "derechos inalienables" ni están fijados de forma permanente en nuestro fuero más interno a la manera en que lo está, según la creencia popular, la voz de la concienciaa en el alma humana.

Es de este modo como puedo aceptar aparecer aquí, con motivo de un acontecimiento público, como una "figura pública". Eso significa que cuando terminen los acontecimientos para los que la máscara fue diseñada, y deje de usar y abusar de mis derechos individuales y de hacer que resuenen a través de la máscara, las aguas volverán a su cauce. Entonces yo –muy honrada y profundamente agradecida por este instante– seré libre no solo para poder intercambiar los papeles y máscaras que ponga a mi disposición el gran espectáculo del mundo, sino también para participar en él, en la desnudez de mi propia "esteidad", identificable, espero, pero no definible; a salvo de la gran tentación de un reconocimiento que, sin importar la forma que tome, solo nos puede reconocer como tales y cuales, es decir, como algo que fundamentalmente *no* somos.

Más allá de la frustración personal La poesía de Bertolt Brecht*

En la literatura alemana moderna, la poesía ha tenido siempre un papel menos destacado que la prosa. Bertolt Brecht, sin duda el mejor poeta alemán vivo y posiblemente el mejor dramaturgo europeo en activo, es el único poeta cuya relevancia puede situarse a la misma altura que Kafka y Broch dentro de la literatura alemana, Joyce en la inglesa y Proust en la francesa. Nacido en 1898, pertenece a la misma generación que T. E. Lawrence: la primera de las que me veo tentada de definir como "tres generaciones perdidas", con la esperanza de que, al pluralizarlas, se mitigue en cierto modo la actitud autocompasiva con respecto a la realidad política que suele llevar implícita la denominación habitual. Pese a todo, hay mucho de verdad en todo este sentimentalismo. Si la productividad depende del "desarrollo puro y apacible" (*el ruhige reine Entwicklung* de Hebbel), entonces todas las generaciones de nuestro siglo han estado igualmente "perdidas": la primera, porque su experiencia inicial fueron los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial; la segunda, porque la inflación y el desempleo le enseñó de forma muy eficaz la inestabilidad de todo aquello que había sobrevivido a la destrucción del mundo europeo, y la tercera, porque tuvo que elegir entre ser educada por el nazismo, la guerra civil española o los juicios de Moscú. Al final, las tres generaciones participaron en la Segunda Guerra Mundial: como soldados, como refugiados y exiliados; como miembros de la resistencia; como prisioneros en los campos de concentración, o como civiles

* Originalmente publicado como "Beyond Personal Frustration. The Poetry of Bertolt Brecht": The Kenyon Review 10 (1948), pp. 304-312. Se trata de una reseña de Bertolt Brecht, *Selected Poems*, trad. de H. R. Hays, Reynal Hitchcock, Nueva York, 1947.

bajo los incesantes bombardeos. Esta experiencia de la Segunda Gran Guerra sirvió para reconciliar las diferencias de edad entre las distintas generaciones. Hoy día, todas se encuentran en la misma situación, y cuando tratan de contemplarse a sí mismas, sus vidas y sus posibilidades, con los ojos del siglo XIX, la literatura resultante es tal que los individuos siempre terminan quejándose de la deformación psicológica y de la tortura social, de la frustración personal y de la desilusión generalizada.

Esta actitud esencialmente individualista –pese a que a menudo el tema que trate sea precisamente la descomposición del individuo– nunca tuvo nada que ver con la obra de Brecht. Desde el principio, las desgracias de la época le impresionaron más que su propia infelicidad, resolvió todos sus problemas personales adoptando una actitud estoica ante todo aquello que le pudiese suceder. Lo primero que llama la atención en esta antología (que trata de dar una muestra de lo mejor de cada uno de sus periodos) es la consistencia de esa actitud. Más de veinte años separan el primer poema: "Del pobre B. B.", del último, "¿A los que nazcan más tarde". Sin embargo, es posible leerlos como si se tratase de dos piezas consecutivas. Brecht, al principio de los años veinte, escribió:

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie
indurchging, der Wind!
Fröhlich machet das Haus den Esser: Er leert es.
Wir wissen, daß wir Vorläufige sind
Und nach uns tvird kommen: nichts Nennenswertes.

Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit
Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen
Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit.

De estas ciudades solo quedará ¡el viento que las atraviesa!
La casa le alegra al tragón: la vacía.
Sabemos que somos interinos y que, tras de nosotros
no vendrá nada digno de mención.

En los terremotos que vendrán espero
no dejar que apague la amargura mi puro de Virginia
yo, Bertolt Brecht, arrojado a las ciudades de asfalto
desde los bosques negros, dentro de mi madre,
a una temprana edad[1].

Todo queda explicado en uno de sus últimos poemas, y quizás el más hermoso de los que hay reunidos en esta antología:

Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.
[...]
In die Städte kam ich zur Zeit der Unordnung
Als da Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs
Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf erden mir gegeben war.
[...]
Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
Auch der finsteren Zeit
Der ihr entronnen seid.
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.

¡Realmente, vivo en tiempos sombríos!
La palabra ingenua es necia. Una frente lisa
revela insensibilidad. El que ríe
aún no ha recibido
la terrible noticia.
[...]

[1] "Del pobre B. B.", en *Más de cien poemas*, trads. de V. Forés, J. Munárriz y J. Talens, Hiperión, Madrid, 1998, p. 59.

Llegué a las ciudades en la época del desorden,
cuando reinaba el hambre.
Me mezclé con los hombres en la época de la revuelta
y me alcé con ellos.
Así pasé el tiempo
que me fue concedido en la Tierra.
[...]

Vosotros, los que surjáis del diluvio
en el que nosotros nos hundimos,
pensad cuando habléis de nuestras debilidades, también en los tiempos sombríos
de que os habéis librado
[...]

Pensad en nosotros
con indulgencia[2]

Antes de proseguir, me gustaría justificar por qué he incluido el original alemán junto a la traducción [inglesa] dc Hays[3]. Por supuesto, no es insistir en el hecho de que la traducción poética es imposible a menos que el traductor se equipare al poeta al que traduce. (¿Quién puede entonces traducir a Hölderlin? Y cuántos, ay, se han aventurado a traducir Goethe). Hays ha hecho su trabajo lo mejor posible, pero la exactitud y la peculiar precisión de Brecht se pierden al ser expresadas en versos en inglés no del todo perfectos, y esto sucede con una frecuencia tal que quizás hubiese sido mejor optar por una edición bilingüe en la que se incluyese una buena traducción en prosa[4]. En el caso de

---

[2] "A los que nazcan más tarde", en *Más de cien poemas*, *cit*., p. 169.

[3] Prescindimos en la presente traducción española de la versión inglesa de los poemas de Brecht citados por Hannah Arendt.

[4] Conviene comparar la traducción de Hays de "Del pobre B. B." y de la "Leyenda del soldado muerto" con la versión en prosa llevada a cabo por Clement Greenberg en un ensayo muy destacable sobre Brecht publicado en Partisan Review (marzo-abril de 1941). Greenberg nunca cae en distorsiones tan forzadas como las que se exponen a continuación: en el primer verso de "Del pobre B. B." se habla de "los bosques negros", y no de "la Selva Negra", un macizo montañoso situado en el sur de Alemania. El segundo verso, "Meine Mutter trug mich in die Stådte hinein", Hays lo traduce por "mi madre me llevó a la ciudad", sacrificando así, por querer utilizar una expresión más típica del inglés, el sujeto del poema, que no es otro que las ciudades. En la tercera estrofa, Brecht es "zu den lueten freundlich", cosa que indica una actitud distante y

Brecht, el problema de la traducción adquiere un aspecto especialmente triste, y no solo porque continúe siendo, tal y como se recuerda correctamente en la sobrecubierta, "una de las figuras menos conocidas" de la literatura contemporánea, eclipsada por varias decenas de escritores mediocres y algunos que, siendo buenos, siguen sin alcanzar su grado de importancia. Antiguamente este destino inevitable del poeta era compensado en cierta medida gracias a la existencia de un público culto capaz de dominar con soltura dos o tres idiomas aparte del suyo, pero este público ha dejado de existir; en la actualidad, la población multilingüe ha aprendido varias lenguas forzada por los acontecimientos: porque han tenido, tal y como dice Brecht, que "cambiar más de país que de zapatos", y aunque lleven consigo la capacidad de entender las literaturas extranjeras, un público tan itinerante no es nunca un sustituto adecuado para los que pueden apreciar la obra desde el mismo lugar en el que ha sido escrita. En el caso de Brecht se da la ironía aún más desgraciada de que pocos escritores han intentado de forma tan clara y consistente que su obra llegase a un público internacional. Brecht ha bebido con avidez de muchas fuentes: de la poesía inglesa y francesa (hasta el extremo de que en cierta ocasión, y en una clara demostración de estupidez, se le acusó de plagio), del formalismo del teatro japonés y de los refranes de origen chino. La "luna de Alabama"; la "isla de Manhattan", el "lago Erie", el "húmedo Ohio", la "ciudad de Mahagonny", "los bateleros del arroz" no son el telón de fondo de un romanticismo barato: son la expresión precisa de la convicción de que las experiencias y conclusiones de los hombres de este siglo son prácticamente las mismas sin importar el lugar del que provengan, de que "toda criatura precisa ayuda de todos" y de que este tomar prestado es una de las disposiciones necesarias para "preparar el terreno para la afabilidad" hasta que "el hombre sea un aliado para el hombre".

que no significa "me hago amigo de la gente". Greenberg traduce, correctamente, "soy amigable con la gente" (Cl. Greenberg, "La poesía de Bertolt Brecht" en *Arte y cultura*, trad. de D. Gamper, Paidós, Barcelona' 2002). También es difícil de entender, por otra parte, por qué se han incluido "Letanía de la respiración" y "Gran coral de la alabanza". El efecto poético de ambos poemas depende de que el lector conozca perfectamente algunos versos populares alemanes que aparecen citados, con ciertas dosis de ironía, en un contexto que no es para nada el suyo (N. de la A.).

El estoicismo personal de Brecht, basado en el convencimiento de que "si me falla la suerte, estoy perdido", se corresponde con su visión de la vida, según la cual todos estamos destinados a llevar a cabo una tarea en el mundo. Mientras que otros sentían formar parte de una "generación perdida", Brecht percibe que vive "en tiempos sombríos", en los que "las calles llevaban a la charca en mi época, la lengua me delató al verdugo", de forma que "yo podía bien poco"[5]. El poeta alemán se encuentra perdido porque la tarea a la que se enfrenta es demasiado grande; si siente que se está hundiendo entre las aguas, hace un llamamiento a aquellos que emergerán de ellas, y no mira hacia atrás ni con nostalgia a aquellos que todavía están a salvo. No conserva ni el más mínimo sentimiento de envidia por el pasado, ni tan siquiera de irritación hacia la inmensa multitud de idiotas que "aún no ha recibido la terrible noticia"[6]. Brecht elude la tentación de caer en la simple psicología al darse cuenta de que resultaría fatídico, además de ridículo, medir la corriente de acontecimientos en los que se ve envuelto a partir de la escala de valores de las aspiraciones individuales: entender, por ejemplo, la catástrofe internacional del desempleo a partir del concepto burgués del éxito o del fracaso en el trabajo, o la catástrofe de la guerra a partir del ideal de una personalidad polifacética, o el exilio a partir de la queja por la popularidad perdida.

Esta insistencia antipsicológica basada en hechos es la razón principal por la que Brecht emplea determinadas formas poéticas: la balada (en contraste con el poema lirico) para escribir poesía, y el "teatro épico" (en contraste con la tragedia) para trabajar el género dramático. Su teatro rompe con una tradición que insistía en tratar el conflicto o el desarrollo de un personaje dentro del mundo; en vez de eso, sus obras se concentran en un desarrollo lógico de los acontecimientos en el que los hombres, convertidos en arquetipos abstractos y enfrentados a unas circunstancias que el público debería reconocer de inmediato como propias, se comportan de forma correcta o incorrecta, y son juzgados según las exigencias objetivas de los propios hechos; o como sucede en *La ópera de cuatro cuartos* (*Dreigroschenoper*) donde al mostrar un universo teatral en el que los delincuentes

[5] "A los que nazcan más tarde", en *Más de cien poemas*, *cit*., p. 171.
[6] *Ibid*., p. 169.

actúan como hombres de negocios, se deja al descubierto la forma de funcionar de un mundo en el que los hombres de negocios se comportan como delincuentes. Galileo, protagonista de la obra de teatro del mismo nombre, supone la excepción a esta regla, al ser más un personaje que un tipo y amar el mundo y todo lo que contiene más de lo que podía permitirse cualquiera de los enormemente puritanos héroes de Brecht. Galileo no puede resistirse a "un vino viejo o una idea nueva"[7], no porque pretenda proponer alguna reflexión alejada de hipocresías acerca del poder enormemente estimulante que tiene el dinero, sino por la simple razón de que ambas cosas le encantan. *Galileo* es la obra más madura y, por así decirlo, más relajada, que Brecht escribió nunca. (Es posible que Estados Unidos influyese de esa manera en su obra. A fin de cuentas, no se puede menospreciar el hecho de vivir durante varios años en un país en el que pese a oír hablar de la malnutrición infantil que aqueja al resto del mundo, uno nunca se suele cruzar con niños hambrientos por la calle). Pese a todo, *Galileo* es también un tipo, si bien se trata de uno nuevo en el repertorio de Brecht: es el hombre al que solo le interesa la verdad, una verdad que se ha convertido en el ingrediente activo en toda la estructura de la vida y el mundo. Y por extraño que resulte, tratándose de un poeta, existen suficientes indicios de que esa pasión por la verdad de Galileo es la misma que embarga a un Brecht *wissensdurstig* (ávido de conocimiento).

Esa insistencia en los hechos es también evidente en la poesía de Brecht, que prefiere evitar los estados de ánimo individuales y los procesos de transformación a través de la lírica que conducen a formas de existencia universales, fascinantes e irrefutables. En las baladas, Brecht elige algunos momentos trascendentales y muestra a los hombres, no como arquetipos que actuan en el mundo, sino como damnificados por alguna catástrofe extrema, ya sea esta de origen natural o causada por la humanidad. La virtud humana se presenta siempre como una mezcla de valentía teñida de cinismo, de orgullo estoico y de cierta curiosidad ante la espantosa capacidad de destrucción. Evidentemente, el renovado interés que despierta esta forma

[7] *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 2004, p. 103.

poética se debe a experiencias de desamparo vividas durante la Primera Guerra Mundial. La balada, con la tristeza que le era característica y los finales desgraciados propios de la tradición popular, encajaba tan bien con esta experiencia que fue capaz de sobrevivir a todas las tentativas experimentales del modernismo poético alemán de posguerra. Los héroes de las primeras composiciones de *Devocionario doméstico* (*Hauspostille*) son aventureros, piratas, soldados profesionales, pero también madres que han matado a sus hijos o hijos que han asesinado a sus padres. La compasión que muestra Brecht en esa época no tiene apenas una connotación social, no precisa de justificación, se trata por supuesto de estar del lado de los "Mördern, denen viel Leides geschah" ("asesinos que sufristeis en la propia piel")[8].

La preocupación por el asesinato, la destrucción, la muerte y la decadencia era una característica común de la época, pero el caso de Brecht se suele interpretar de forma errónea. Los exponentes literarios más importantes de esta corriente: la amarga, resentida y medio patológica glorificación de la más pura decadencia que desarrollaron Gottfried Benn en Alemania y Céline en Francia (los dos se convertirían posteriormente en entusiastas admiradores del nazismo) guarda muy poca relación, si es que guarda alguna, con las hermosas y salvajes canciones cargadas de glorioso y triunfante vitalismo que compone Brecht.

Von Sonne krank und ganz von Regen zerfressen
Geraubten Lorbeer im zerrauften Haar
Hat er seine ganze Jugend, nur nicht ihre Träume vergessen
Lange das Dach, nie den Himmel, der drüber war.

Enfermo de sol y comido por las lluvias
en el pelo revuelto laureles robados
olvidó su juventud, pero no sus sueños,
olvidó el techo, nunca el cielo sobre él desplegado[9].

El violento cinismo del primer Brecht era una reacción más bien tardía al aplastante descubrimiento de que, tal y como había

[8] "Balada de los aventureros", en *80 poemas y canciones*, trad. de J. Hacker, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011, p. 35.
[9] *Ibid*.

declarado Nietzsche, “Dios había muerto”, y el hombre era libre de vivir y amar como le viniese en gana, y para darle las gracias a quien le viniese en gana por la existencia del mundo, los piratas y los aventureros de Brecht tienen el orgullo demoníaco de no albergar ningún tipo de preocupación, de ser hombres que solo ceden ante las fuerzas catastróficas, pero jamás ante las preocupaciones cotidianas de una vida respetable ni ante otras cuitas de carácter más elevado relacionadas con la eternidad futura. Brecht cayó en la cuenta de que en la sentencia de Nietzsche podía incluirse la posibilidad de una liberación radical del miedo: en todo caso es evidente que pensaba (como se ve en la “Gran coral de la alabanza”) que cualquier cosa es preferible a la esperanza del paraíso y el temor al infierno.

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben
Schauet hinan.
Es kommet nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesotgt sterben.

¡Alabad el frío, las tinieblas, la descomposición!
Mirad hacia lo alto.
De vosotros no depende
y podéis morir tranquilos[10].

Sartre ha explicado recientemente y con gran acierto la estrecha relación que se ha venido estableciendo entre la experiencia de la carnicería de la guerra y esta particular glorificación de la vida en medio de la oscuridad y la muerte: “Cuando los útiles quedan rotos, los planes desvirtuados y los esfuerzos en la nada, el mundo se manifiesta con una frescura infantil y terrible, sin puntos de apoyo, sin caminos”[11]. A esa “frescura terrible” con la que el mundo surgió tras la matanza se corresponde la espantosa inocencia (cuyo mejor exponente es la balada de *Apfelböck o los lirios del campo*) de los hombres que han perdido las tareas que tenían encomendadas en el pasado y que todavía no han encontrado otras nuevas. Comparada con este exultante cinismo, toda la poesía que se limite a seguir los trillados senderos

[10] “Gran coral de la alabanza”, en *Poemas y canciones*, cit., p. 16.
[11] *¿Qué es la literatura?*, trad. de A. Bernández, Losada, Buenos Aires, 1950, p. 65.

de la tradición, y participe en lo que alguien describió como "la puesta en venta de todos los valores", no solo no resultará válida, sino que además nunca será considerada como nada más que literatura.

No quiere esto decir que Brecht careciese del sentido de la tradición, sino que simplemente dejó de creer en ella. Sus elaboradas y geniales parodias (véanse en esta antología "Letanía de la respiración" y "Gran coral de la alabanza", y los coros de la obra *Santa Juana de los mataderos* (*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*) no cumplirían su cometido si no fuesen más allá de la simple parodia. Las farsas del autor alemán tienen múltiples significados y propósitos. Brecht adapta las viejas formas a un contenido nuevo, revolucionario, y las obliga a abrirse, de modo que las destruye y las preserva al mismo tiempo, mostrando, a través de su propia maestría, que todo poeta merecedor de tal nombre debe saber cómo trabajar artesanalmente las formas tradicionales, aunque incluya también en estas un elemento destructivo y bien definido: las formas tradicionales a las que se dota de nuevo contenido deben poner al descubierto a los viejos poetas, revelar aquello que no dijeron, desenmascarar su silencio. Así, en la "Letanía de la respiración", Brecht usa el "Über allen Gipfeln ist Ruh" (Sobre todas las cumbres hay calma) de Goethe[12] para exponer que ese es el mismo silencio de los que observan impasibles a una anciana que pasa hambre, y que el silencio de los pájaros –"die Vöglein schweigen im Walde" (Silenciosas están las aves en el bosque)– es el mismo silencio con el que la gente observa cómo es asesinado aquel que no quiso quedarse callado. La rebelión de Brecht contra las formas clásicas y la fructífera tradición no toma nunca la forma de una lucha de lo actual contra lo desfasado, ni es tampoco el resultado del deseo de expresar un nuevo tipo de sensibilidad, sino que se trata de una simple afirmación de que la belleza ha ejercido también su poder sobre una realidad que era en muchos casos espantosa. La pureza y la calidad de la propia parodia, irreprochable desde el punto de vista poético, pone de manifiesto una respetuosa reverencia por la indudable grandeza de la tradición.

[12] Véanse *Los Lieder de Schubert*, texto en alemán y castellano, recop., trad. y presentación de F. Pérez Cárceles, Hiperión, Madrid, 2005.

Sin embargo, el motivo más profundo que tiene Brecht para romper con la tradición no es ni la causa de la justicia social, ni su aproximación a la historia desde la perspectiva del materialismo dialéctico. El rasgo que sí lo caracteriza es la profunda rabia ante el rumbo que ha tomado el mundo y ante el hecho de que hayan sido siempre los vencedores los que han elegido qué es lo que debe registrar y recordar la humanidad. Brecht no escribe su poesía solo para los desfavorecidos, sino para aquellos hombres vivos o muertos, cuya voz no ha sido nunca escuchada.

Denn die einen stehn im Dunklen
Und die andern stehn im Licht;
Und man sieht nur die ins Lichte,
Die im Dunklen sieht man nicht.

Que unos andan a la sombra
Y otras andan a la luz
En la luz es fácil verlos
En la sombra es una cruz[13].

La filosofía de Brecht, en lo que respecta a su poesía, está formulada en esos cuatro versos de *La ópera de cuatro cuartos*. En la "Balada de la noria" volverá después sobre el mismo tema. Estas no son canciones con gran carga social, ni son alegatos en defensa de los más pobres, sino que son la expresión de un deseo apasionado por un mundo en el que todos los seres humanos puedan ser vistos y escuchados; la ira apasionada contra la historia que recordó a unos pocos y olvidó a casi todos, una historia que con el pretexto del recuerdo nos hizo olvidar. Y aquí de nuevo estriba la razón de la elección de la balada, que dentro de la tradición alemana ha sido siempre la forma poética más popular: la tradición de la poesía no registrada, una tradición en la que la gente, condenada a la oscuridad y al olvido, trataba de registrar su historia y crear su propia eternidad poética[14].

---

[13] *La ópera de cuatro cuartos. Teatro completo* 3, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1989, p. 110.

[14] Arendt desarrolla más este punto en la versión alemana de este ensayo: "Este motivo de *La ópera de cuatro cuartos* es una especie de *leitmotiv* que aparece en toda la obra de Brecht, y lo hace de forma especialmente hermosa en la 'Ballade vom Wasserrad' (Balada de la rueda de agua), que surge de *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*

Los puntos débiles de una poesía tan íntimamente ligada a una forma de pensar tan precisa e inteligente solo pueden tener su origen en los problemas de comprensión que pueda sufrir su autor. A favor de Brecht hay que decir que cuando escribe mal, por penoso que sea ver lo mal que puede llegar a escribir, esto se debe a que no ha conseguido vislumbrar la verdad. Es como si la pérdida consciente de sensibilidad se tomase aquí su revancha.

La idea de redactar una lista con los temas que Brecht entiende de forma correcta„ y otra con los que no, resulta enormemente tentadora. A la primera categoría pertenecerían todos los fenómenos previos a la guerra, como la hipocresía, la explotación y la pobreza; los que tuvieron lugar durante la guerra, como la violencia sin sentido y la ridícula amabilidad de los individuos, y también los posteriores a la guerra, como el desempleo, la rebelión y el exilio. En la segunda categoría estarían todos los sucesos relativos al fascismo y al totalitarismo, como el terror, los campos de concentración, el antisemitismo. (El último está bien ilustrado en "Los judíos, una desgracia para el pueblo", donde trata de explotar un argumento antisemita, por reducción al absurdo, y acaba elaborando un razonamiento perfectamente verosímil para un antisemita: "Está claro, si todas las desgracias son producidas por los judíos, eso significa que el régimen es un producto de los judíos". Un buen número de antisemitas alemanes y de otros lugares del mundo han llegado a la con-

(Cabezas redondas y cabezas puntiagudas): 'Von den Großen dieser Erde / melden uns die Heldenlieder / Steigend auf so wie Gestirne / gehen sie wie Gestirne nieder. / Das klingt tröstlich, und man muss es wissen / Nur für uns, die sie ernähren müssen, / ist das leider immer ziemlich gleich gewesen. / Aufstieg oder Fall: Wer trägt die Spesen? / Freilich dreht das Rad sich immer weiter dass, / was oben ist, nicht oben bleibt. / Aber für das Wasser unten heißt das leider nur: / Dass es das Rad halt ewig treibt' (De los grandes de este mundo / Cantan épicas canciones: / Se alzan al cielo profundo / y caen cual constelaciones. / Es un consuelo, y hay que anotarlo / Pero tenemos que costearlo / Y en fin de cuentas nunca hay sorpresas. / Suban o bajen, ¿a mí con esas? / La noria, es claro, sigue girando / lo que está arriba, luego no está. / Pero esa agua que va empujando / Debajo siempre se quedará) (*La madre. Cabezas redondas y cabezas puntiagudas: Teatro completo 5*, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 1992, p. 209). La 'filosofía de la historia' sugerida en este poema nada tiene que ver ni con el realismo socialista ni con la poesía proletaria. Trata de algo mucho más general, que es al mismo tiempo mucho más preciso; concretamente, la producción de un mundo en el que todas las personas son igualmente visibles, y la planificación de una historia que no es recordada por unos pocos y olvidada por la mayoría, que no induce al olvido bajo la apariencia del recuerdo, que no implica a unos cuantos mientras convierte al resto en instrumentos de la historia".

clusión de que Hitler era judío o que su ascenso fue producto de una conspiración judía). En los años treinta, cuando Hitler había acabado con el paro, y el nivel de vida de todas las clases sociales había aumentado considerablemente, Brecht escribió en contra del nazismo tratando los temas del hambre y del desempleo. Tan solo unas cuantas canciones de ese periodo han sido incluidas en la presente selección, lo cual habla a favor del criterio literario de su editor. El "Entierro del agitador en un ataúd de zinc" es la más representativa. Los cadáveres destrozados de aquellos que murieron en los campos de concentración eran enviados a sus familias en ataúdes de zinc sellados, cuya función era la de ocultar y poner de manifiesto al mismo tiempo, convirtiéndose así en un ejemplo perfecto de las tácticas de ir mostrando y escondiendo de las que los nazis fueron auténticos maestros. Además de hacer público oficialmente algo cuya mera mención estaba castigada por ser *Greuelmärchen* (propaganda basada en historias abominables), el ataúd de zinc servía como advertencia para el resto de la población: ¡Mira lo que te puede llegar a pasar! ¡Lo han tenido que esconder en un ataúd de zinc porque nadie podía soportar mirarlo! Brecht trata este tema como si el protagonista fuese un simple agitador que "ha instigado a muchas cosas: a comer hasta saciarse, y a tener un techo, y a alimentar a sus hijos", etcétera. La cuestión es que, en 1936, un agitador con unos eslóganes semejantes habría resultado tan ridículo que no hubiera hecho falta quitarlo de en medio. Además, lo verdaderamente horrible, que es la forma en que murió, pasa completamente inadvertida, y el lector se queda con la impresión de que el destino del agitador es solo ligerísimamente peor que el que podría sufrir un opositor a cualquier otro tipo de régimen político, de forma que el nazismo parece prácticamente inofensivo, e incluso respetable.

Desde entonces, sin embargo, o desde los *Poemas de Svedenborg*, Brecht ha ido distanciándose de los meros eslóganes propagandísticos, y en *Galileo* vuelve a tratar una de las cuestiones fundamentales de nuestro tiempo: la búsqueda de la verdad a través de la libertad.

La conquista de Hermann Broch*

Hermann Broch pertenece a esa tradición de grandes novelistas del siglo xx que han transformado una de las formas artísticas más características del siglo xix hasta el punto de volverla casi irreconocible. La novela moderna ha dejado de servir como "entretenimiento e instrucción" (Broch), y sus autores ya no relatan un "incidente" poco habitual y del que no se tiene noticia (Goethe), o cuentan una historia de la que se extraerá "consejo" (W. Benjamin), sino que enfrentan al lector con una serie de problemas y perplejidades ante los que este, siempre y cuando sea capaz de entender, habrá de estar preparado para tomar partido. Como resultado de esta transformación, la forma artística más accesible y popular se ha convertido en una de las más difíciles y esotéricas. La intriga ha desaparecido, y con ella la posibilidad de la fascinación pasiva; la ambición del novelista por crear la ilusión de una realidad más elevada, o lograr la transfiguración de lo real junto con la relevación de sus múltiples significados, ha cedido el paso al propósito de involucrar al lector en algo que tiene tanto de proceso mental como de invención artística.

Las novelas de Proust, Joyce y Broch (al igual que las de Kafka y Faulkner, autores que forman cada uno una categoría en sí mismos) muestran una manifiesta y curiosa afinidad con

* Originalmente publicado como "The Achievement of Hermann Broch": *The Kenyon Review 11* (1949), pp. 476-483. Una versión abreviada del mismo fue reimpresa como prefacio a H. Broch, *The Sleepwalkers: a trilogy*, trad. de W. y E. Muir, Grosset & Dunlap, Nueva York, 1964, pp. v-x. Una versión en alemán de este ensayo, con pocas variaciones, apareció con el título de "Hermann Broch und der moderne Roman", en *Der Monat 1* (1948-1949), pp. 147-151. Reseña de *The Sleepwalkers*, trad. de W. y E. Muir, Pantheon Books, Nueva York, 1948. Reseña y *The Death of Virgil*, trad. de J. Starr Untermeyer, Pantheon Books, Nueva York, 1945.

la poesía, por un lado, y con la filosofía, por el otro[1]. Los novelistas modernos más relevantes han comenzado, por consiguiente, a ver cómo su obra, al igual que les sucede a filósofos y poetas se

[1] La obra de Faulkner fue muy apreciada y frecuentemente citada por Arendt, baste como muestra el hecho de que en los seminarios que impartió con el título "Experiencias políticas en el XX", en que habló de la Primera Guerra Mundial, del espíritu de la revolución, del ascenso del totalitarismo, de la Segunda Guerra Mundial, del problema de un mundo, de la sociedad de masas y de las relaciones entre ciencias naturales y políticas, no usó casi ninguna literatura científica sino en su mayoría una mezcla de testimonios literarios, memorias y ensayos, entre ellos, obras de William Faulkner, como *Una fábula*.

Como observación a las reflexiones de Broch sobre la conquista de Joyce, Arendt escribió el siguiente texto, sin ponerle ningún titulo: "El ensayo apareció en 1936, editado por la editorial Herbert Reichner y con el subtítulo original de 'Disertación en el 50 aniversario del nacimiento de Joyce'. La segunda parte de la obra fue presentada en forma de conferencia por el autor en la vienesa *Volksbochschule*. No deja de tener importancia la circunstancia de que Broch contara por entonces cincuenta años de edad.

"El autor coetáneo de Broch al que sin duda más apreciaba y de acuerdo con cuyo patrón valoraba y medía, en secreto, toda la poesía de su tiempo, era Kafka. El hecho de que Broch haga escasas alusiones a él y no haya escrito prácticamente nada sobre él no viene a demostrar lo contrario, sino simplemente a poner de manifiesto un método de acuerdo con el cual todo lo que se dice está ordenado en torno a un centro que es, además de centro, escala de valoración. Esta técnica se puede apreciar en toda su dimensión en el estudio sobre Hofmannstahl, en el que todo es medido de acuerdo con *La torre* de Hofmannstahl y todas las consideraciones acerca de la obra de este autor son referidas y concretadas en *La torre*, pero, en cambio, apenas si se habla de esta obra concretamente. Por lo que se refiere a Kafka –sobre el que Broch nunca escribió y por el cual midió, sin embargo, a todos sus coetáneos– es el único que ha ejercido una influencia decisiva e innegable en la expresión literaria de Broch.

"Sin embargo, todavía hay un autor coetáneo de Broch cuya obra ejerció sin duda alguna la más directa influencia sobre este; el autor al que nos referimos es Joyce, cuyo *Ulises* Broch leyó inmediatamente después de concluir *Los sonámbulos*, o sea, en un periodo de su vida en que su actitud ante la novelística como forma artística era más que escéptica. Lo que Broch admiraba en Joyce era el valor de describir en '1.200 páginas 16 horas de vida', lo que 'equivale a 75 páginas por hora, a más de una página por minuto, a casi una línea por segundo'. Es cierto que lo que Joyce descubre con ello, la vida cotidiana del hombre, no le interesa gran cosa a Broch; lo que realmente le interesa es el método mediante el cual 'la mera sucesión de cosas es convertida en unidad, el devenir en unidad de lo simultáneo'. El *Ulises* fue, por así decir, el que le proporcionó el valor necesario para escribir *La muerte de Virgilio*, en la que igualmente, en el espacio de 533 páginas, se describen 24 horas de vida, pero centrando la atención no en la vida cotidiana, sino en el menos cotidiano de todos los días de la vida humana, esto es, el día de la muerte" (véase H. Broch, "James Joyce y el presente", en *Poesía e investigación*, trad. de R. Ibero, Barral, Barcelona, 1974, pp. 239, 245 y 442-443, respectivamente, para las citas anteriores). No hay duda de que Arendt dirige la atención del lector hacia *La torre* de Hofmannsthal como respuesta a Hugo von *Hofmannsthal und seinee Zeit* del propio Broch, cuya versión original incluye un epílogo de Arendt formado por pasajes del ensayo que sería luego traducido como "Hermann Broch, 1866-1951", en *Hombres en tiempos de oscuridad* (trad. de Cl, Ferrari y Serrano de Haro, Gedisa, Barcelona, 1989, pp. 111-151).

ha visto confinada a un selecto y relativamente reducido círculo de lectores. En este sentido, basta con comparar las diminutas ediciones que se hacen de las grandes obras con las inmensas tiradas de títulos que, pese a tener cierta calidad, pertenecen a una categoría literaria claramente inferior. El don de contar historias, que medio siglo atrás estaba reservado exclusivamente a los más grandes, forma parte hoy día de las herramientas de autores cuya obra, estando bien escrita, es en esencia mediocre. La producción de títulos de segunda categoría, a mitad de camino entre el *kitsch* y el arte con mayúsculas, satisface plenamente las exigencias de un público formado y aficionado al arte, y ha tenido más que ver en el alejamiento de los lectores de los grandes maestros que en la tan temida cultura de masas. La generalización de las destrezas y conocimientos del oficio, y el aumento sustancial del nivel a la hora de la ejecución, han puesto al artista bajo la sospecha de aprovecharse de su simple talento para llevar a cabo una tarea que en sí misma no reviste gran dificultad.

La importancia de la trilogía de *Los sonámbulos* (cuya edición original alemana, *Die Schlaftvandler*, apareció en 1931) reside en la posibilidad que ofrece al lector de acceder al laboratorio del novelista en medio de esta crisis y de poder presenciar la transformación de la forma artística en cuestión[2]. Remontándose a través de tres años cruciales –1818, cuando el Romántico se encuentra en medio de la decadencia no visible aún del viejo mundo; 1903, cuando el Anarquista se ve envuelto en la confusión de valores previa a la guerra, y 1918, cuando el Realista se convierte en el amo indiscutible de una sociedad dominada por el nihilismo–, Broch comienza el primer volumen como un narrador tradicional para presentarse después en el último como un poeta cuya principal preocupación no es contar sino juzgar; como un filósofo que quiere no solo hacer un retrato de los acontecimientos, sino descubrir y demostrar desde el punto de vista lógico las leyes del movimiento que rigen "la degradación de los valores".

---

[2] Hay una traducción castellana de los tres volúmenes de *Los sonámbulos: Pasenow o el romanticismo; Esch o la anarquía*, y *Huguenau o el realismo* (trad. de M.ª Á. Grau Porta Debolsillo, Barcelona, 2006).

La primera parte, que imita conscientemente la prosa decimonónica de "los ochenta", está contada con tal habilidad, que nos hace pensar en el sacrificio llevado a cabo por estos grandes talentos de la narrativa que súbitamente decidieron dejar de contar historias sobre el mundo porque se dieron cuenta de que este se estaba resquebrajando. La historia se detiene bruscamente en medio de una noche de bodas no consumada, y el autor le pide al lector que se imagine el resto por sí solo, perturbando de esa forma la ilusión de una realidad inventada en la que el autor controla todo lo que sucede y el lector es un mero observador pasivo. Hay un desprecio explícito por la ficción; su validez se somete a una distancia irónica e histórica. La narración se termina no cuando los destinos inventados y privados de los personajes han llegado a su fin, sino cuando se establecen los rasgos históricos fundamentales del periodo determinado.

Se destruye así, conscientemente, uno de los mayores atractivos de la lectura de una novela: la identificación con el héroe, y se elimina el componente de ensoñación que había provocado que la novela se aproximase sospechosamente al *kitsch*. *Los sonámbulos* es sin duda una novela histórica, pero lo verdaderamente importante es que Broch no queda absorbido en ningún momento por la historia ni permite que al lector le pase lo mismo.

La primera parte de *Los sonámbulos* describe el mundo del junker Von Pasenow, cuya juventud transcurre en Berlín, ciudad donde presta el servicio militar a lo largo de varios años de honor y aburrimiento que se verán animados tan solo por la típica aventura con una chica encantadora perteneciente a una clase inferior, y que no comporta, por lo tanto, ninguna responsabilidad, pero a la que sin embargo, y contraviniendo todas las normas, el teniente Pasenow parece amar de verdad, evidencia que irá vislumbrando gradualmente a través de brumosos prejuicios de clase no articulados y bajo el trauma de una aciaga noche de bodas. Eduard Von Bertrand, amigo de Pasenow perteneciente al mundo berlinés, está a punto de abandonar la restrictiva aristocracia prusiana tras renunciar a la vida militar y emprender una carrera civil como industrial. El mundo del que proviene está formado por una aristocracia terrateniente con sus fincas, caballos, campos y sirvientes, y las luchas constantes contra el vacío, el aburrimiento y las preocupaciones financie-

ras. Pasenow se casa con la hija "pura" de los vecinos de la finca de al lado; tal y como debía ser, tal y como todo el mundo esperaba que fuese.

Broch no retrata este mundo desde el exterior; incluso cuando cincuenta años más tarde y gracias al contraste resultaba fácil quedar impresionado por la apariencia de engañosa estabilidad, el autor de *Los sonámbulos* desconfía de las señales más evidentes y utiliza, en cambio, la técnica novelística del flujo de conciencia en la que la subjetivación radical le permite presentar sucesos y sentimientos tan solo en cuanto objetos de la conciencia, la cual, sin embargo, gana en significancia lo que ha perdido en objetividad, al presentar el significado pleno de cada experiencia dentro de su propio marco de referencia biográfica. Esto le permite mostrar la aterradora discrepancia entre el diálogo público, que respeta las formas convencionales, y los pensamientos casi siempre histéricos que acompañan el discurso y las acciones con la obsesiva insistencia de la imaginación compulsiva. Esta discrepancia revela la fragilidad fundamental de la época y la inseguridad y las convulsiones que afectaban a aquellos que fueron sus representantes. Detrás de la fachada de los fuertes prejuicios solo hay una incapacidad total para la orientación; los únicos restos de la nobleza y la gloria pasadas son los clichés que impregnan la sociedad y que constituyen el reflejo de algunos de sus principios. Cuando la locura senil le otorga al padre de Pasenow el privilegio de poder decir lo que piensa y actuar según sus impulsos, la discrepancia se disuelve y la unidad de carácter es restaurada.

La segunda parte mantiene solamente unos pocos ejemplos muy rudimentarios de la técnica descrita. El personaje principal, el contable Esch, de origen pequeñoburgués, no siente la necesidad de fingir nada y se muestra aún más desvalido y confuso y a merced de la decadencia generalizada. La idea de justicia lo domina como si se tratase de la alucinación de un contable que quiere mantener los balances en orden. Este hombre, cuyas acciones "están guiadas por el ímpetu", se pasa la vida ajustando cuentas y facturas imaginarias. El punto álgido de este volumen es una conversación, que parece extraída de un sueño, entre Esch y Bertrand (el personaje del primer volumen), después de que aquel, presa del fanatismo, decida denunciar por homosexual al

bien considerado presidente de una compañía naviera. En los dos volúmenes, la posición de Bertrand es la misma: aparece como la única personalidad superior que es dueño de su propio destino y no una simple víctima del curso de los acontecimientos, y su figura se convierte así en el punto de referencia sobre el que se miden las turbias y furtivas actuaciones de los demás.

Mientras que la primera parte parecía seguir la tradición de la novela psicológica, la segunda simula configurarse como una novela realista. Excepto el diálogo que establecen Esch y Bertrand, toda la narración transcurre en la superficie tangible de lo real. Pese a eso, esta realidad no se nos presenta de una forma más plena u objetiva de lo que lo hacía en la primera parte a través del estudio psicológico de los distintos personajes. El mundo de 1903 es un telón de fondo sombrío y apenas definido sobre el que los personajes actúan sin que entre ellos se establezca ningún contacto real, de forma que cuanto más impetuosa es en apariencia su manera de comportarse, más compulsiva se vuelve en el plano de la realidad. Los personajes, incapaces de encontrar un territorio común para llevar a cabo este comportamiento convulso, acaban por destruir, o al menos minar, la realidad del mundo cotidiano. Al igual que sucede en el primero, el segundo volumen concluye con el matrimonio del héroe, acto que parece garantizar un futuro seguro, normal y razonable. Si la obra tan solo contase con estas dos partes, daría la impresión de que la banalidad de la vida cotidiana se acaba imponiendo a la perplejidad humana y consigue que la confusión se transforme en algún tipo de normalidad de clase media.

La tercera parte trata el final de la Primera Guerra Mundial y la ruptura de un mundo que, si se ha mantenido unido y ha conservado su sentido, no ha sido gracias a sus "valores" sino al automatismo de sus costumbres y sus clichés. Los dos héroes de los volúmenes anteriores vuelven a aparecer: el teniente y *junker* Pasenow, que durante la guerra ha regresado al servicio activo, se ha convertido en mayor y está al mando de un destacamento militar en una pequeña localidad al oeste de Alemania, y Esch, el antiguo contable, que es ahora editor del diario local. Los dos personajes: el Romántico y el Anarquista, pese a todas las diferencias de clase social y educación, terminan por entablar amistad y unir sus fuerzas para enfrentarse al protagonista del tercer

volumen: Huguenau, el Realista, quien, tras desertar del ejército, ha emprendido una exitosa carrera empresarial. El realismo de Huguenau, su constante aplicación de los estándares de los negocios a todas las facetas de la vida, su emancipación de todos los valores y pasiones, es lo que acabará por poner de manifiesto la incapacidad del Romántico y del Anarquista para la vida práctica. Conducido por razones "objetivas", es decir, por motivaciones que responden a la lógica de su propio interés, Huguenau calumnia al comandante, asesina al editor y se convierte en un miembro respetable de la sociedad burguesa.

La técnica narrativa vuelve a transformarse por completo. La historia que reúne a los héroes de los tres volúmenes se ve interrumpida por un buen número de episodios que se entrelazan con el desarrollo de la acción principal, y cuyos protagonistas van apareciendo y desapareciendo en el curso de la narración. La más espléndida de estas historias es la de Goedecke, de la *Landwehr* (ejército de tierra), quien tras ser enterrado vivo es devuelto a la vida gracias a una apuesta que hacen dos de sus camaradas. La lenta y paulatina recuperación del equilibrio de los órganos y las funciones que conformaron una vez al ser humano llamado Ludwig Goedecke, la forma en que de unos cuantos pedazos condenados y en descomposición surge de nuevo un hombre que puede hablar y caminar y reírse, la semejanza de esta "resurrección de entre los muertos" con una segunda creación que contiene la espantosa maravilla de la animación y la individualización de la materia… toda la contundencia en las visiones y en el lenguaje anticipa ya algunos de los más bellos pasajes de *La muerte de Virgilio*.

Los episodios que se intercalan desde distintos lados confieren a la trama principal –la historia del Romántico que cree en el honor, el Anarquista que va en busca de una nueva fe y del Realista que los destruye a los dos– un carácter en cierto modo episódico. Esta sensación se acentúa aún más con la inserción de dos niveles completamente distintos: las partes líricas de "La historia de la muchacha salutista" y las especulaciones filosóficas acerca de "la degradación de los valores", que aportan al plano narrativo histórico un cariz de eternidad. Ni las partes líricas ni las filosóficas tienen nada que ver con la historia en sí, pese a que parezca sugerirse la reaparición de Bertrand como

narrador de la historia de amor entre la muchacha salutista y el judío polaco a quien la guerra ha conducido hasta Berlín. Lo importante aquí es que esta historia es un verdadero interludio lírico, escrito a menudo en verso, y que las reflexiones son puros discursos lógicos.

La novela termina desembocando, así, en el lirismo, por un lado, y en la filosofía, por el otro, y esto es un símbolo claro de lo que le estaba sucediendo al género como forma artística. La narrativa ya no era capaz de preservar ni la parte de las pasiones, de la que la novela tradicional había tomado prestada la intriga, ni la parte referente a lo universal y a lo espiritual, que había llenado de luz el género. "La degradación de los valores" que supuso el desplome de una forma de vida basada en una visión integrada del mundo, y la consecuente atomización radical de sus distintas esferas, cada una de las cuales considera sus valores relativos como absolutos, había hecho desaparecer la transparencia del mundo en lo que al universo y al afecto apasionado del individuo se refiere. Lo universal y lo racional, por un lado, y la pasión individual y lo "irracional", por el otro, se han instaurado tomando la forma de las regiones independientes de la filosofía y la poesía.

La muerte de Virgilio, aparte de haberse convertido en una obra cumbre de la literatura alemana, es un libro único en su especie. El flujo ininterrumpido de meditaciones cargadas de lirismo en el que transcurren las últimas veinticuatro horas de vida del agonizante poeta comienza cuando la nave que ha de llevarlo, por expreso deseo de su amigo el emperador, desde Atenas de vuelta a Roma, está fondeada en el puerto de Bríndisi, y finaliza con el viaje hacia la muerte, cuando Virgilio, tras abandonar la lucidez febril y exagerada con la que se despide conscientemente de la vida, se deja llevar por todas las etapas del recuerdo, más allá de la niñez y el nacimiento, hacia la oscura calma del caos que reinaba antes de la creación. El viaje conduce hasta la nada, pero al configurarse como una historia inversa de la creación y recorrer todas las etapas del mundo y del ser humano hasta alcanzar el momento en que todo fue creado de la nada, el viaje también conduce al universo: "La nada llenó el vacío Y se hizo el universo"[3].

[3] H. Broch, *La muerte de Virgilio*, trad. de J. M.ª Ripalda, Alianza, Madrid, 2000, p. 225.

El mismo argumento va feneciendo también al tratarse de la historia de "quien siente acercarse a lo más importante de su vida terrena y está lleno de la angustia de poder perderlo" (10). Aparte del párrafo introductorio –en el que se describe la entrada del barco en el puerto, y que forma parte, junto al retrato de Bohemia que Stifter hace en las primeras páginas de Witiko, de los mejores paisajes literarios escritos en lengua alemana–, lo único que logramos percibir es aquello que consigue atravesar la invisible red con que la muerte ha cubierto ya a su víctima, y que está entretejida a partir de informaciones llenas de sensualidad, visiones febriles y elucubraciones. La riqueza de las asociaciones producidas por la fiebre no solo sirve para transformar unos elementos en otros a lo largo de una cadena sin fin, sino también para que cada pequeño recuerdo fragmentado ilumine el momento presente a través de su relevancia universal e intercomunicada, de forma que los contornos de lo concreto y lo particular terminen de vislumbrarse y confluyan en el dibujo de un símbolo onírico y universal.

El contenido filosófico recuerda a una especulación spinoziana acerca del Cosmos, y también del Logos, en la que todas las cosas que conocemos de forma separada y particular aparecen bajo el aspecto siempre cambiante de un Uno eterno, de forma que lo múltiple es entendido como una simple individualización provisional de un todo omnicomprensivo. La base filosófica de las especulaciones de Broch acerca del completo sinsentido de todas las cosas que existen o suceden se fundamenta en una esperanza de redención verdaderamente panteísta y panlógica, en la que al final el principio y el fin, "la nada" y "el universo", resultan ser idénticos. Esta esperanza ilumina por completo una obra articulada en todo momento por el hecho de morir, comprendido este como una acción consciente. El magnífico y fascinante ritmo de la prosa de Broch, que adopta la forma de invocación y reitera de manera constante y con una insistencia creciente los temas fundamentales de la obra, concuerda con el gesto de despedida que anhela salvar lo que está inevitablemente condenado, y también con la embriaguez entusiasta del ser universal que solo puede expresarse por medio de exclamaciones.

En este sentido, el tema fundamental del libro es la verdad, pero una verdad que para poder manifestarse por completo debería poder ser articulada con una sola palabra, igual que si se tratase de una fórmula matemática. La insistente repetición de palabras como vida, muerte, tiempo, espacio, amor, ayuda, juramento, soledad, amistad, es como un intento por penetrar en la palabra única en la que desde el principio el universo y el hombre y la vida han sido algo "disuelto y superado", "conservado y contenido", "aniquilado y creado de nuevo para siempre"; la Palabra de Dios que fue al principio y que está "más allá del lenguaje" (225).

El ritmo de la prosa refleja el movimiento de la especulación filosófica de la misma forma que la música refleja los movimientos del alma. A diferencia de lo que sucede en *Los sonámbulos*, la tensión y la intriga no se truncan ni se rompen. La tensión y la intriga son las propias de la especulación filosófica, en la medida en que esta, al margen de todas las técnicas filosóficas, es el sentimiento apasionado y todavía sin articular que lleva a cabo el sujeto filosófico en sí mismo. Y de la misma forma que al apasionado por la filosofía siempre le fascinan varias cuestiones a un tiempo, y que los resultados no pueden nunca satisfacer la pasión desatada por la especulación, este libro transmite al lector la tensión de un movimiento que va más allá de la intriga que pueda causar un argumento, y lo conduce, al igual que a Virgilio, a través de todos los episodios y visiones hasta alcanzar la solución del descanso eterno.

Del lector se espera que se rinda a este movimiento y que lea la novela como si se tratase de un poema. Suspendida entre la vida y la muerte, entre el "ya no" y el "aún no" (155), la vida aparece con toda la riqueza de significados que solo se vuelven visibles al colocarse ante el oscuro telón de fondo que es la muerte. Al mismo tiempo, el "ya no y aún no" es un motivo central que impregna el conjunto de la obra y que marca el punto de inflexión histórico, la crisis entre el ya no más de la Antigüedad y el aún no de la Cristiandad, y los evidentes paralelismos con el tiempo presente. La importancia filosófica de la crisis tiene similitudes con el momento de la despedida: una situación en la que se pierden todas las esperanzas, se cuestionan y abordan todos los problemas, y se busca cualquier posible redención.

El "no más y aún no", el "aún no y sin embargo casi al alcance de la mano" (220) han sustituido como marco de referencia a la "degradación de los valores" sobre la que siempre volvía Broch. Tras llegar a comprender esta crisis, en este momento decisivo de la historia, Virgilio pierde la esperanza en la poesía e intenta destruir el manuscrito de la *Eneida*. En el momento de la muerte, el poeta alcanza una región más elevada y válida que el arte y la belleza. La belleza, irresponsable por naturaleza y alejada de la realidad, aparenta una eternidad espuria; la productividad del artista finge ser creación, es decir, le arroga al hombre aquello que es un privilegio divino. Sea cual sea la naturaleza y el nivel de estas fantasías: juegos circenses para el populacho romano u obras maestras de refinados artistas, siempre es capaz de satisfacer en distinta escala la misma ingratitud vulgar de los hombres, incapaces de admitir su origen no humano, y de mitigar su deseo vulgar de escapar de la realidad y la responsabilidad para alcanzar "la unidad del mundo establecida por la belleza" (53). El arte, "su desesperado intento de crear lo imperecedero a partir del ser perecedero" (55), hace que el artista se vuelva un traidor, egoísta, alguien ajeno a lo verdaderamente humano, alguien en quien no se puede confiar.

Analizada en el contexto de la historia de la literatura, *La muerte de Virgilio* resuelve el problema de las nuevas formas y contenidos que se ha planteado en *Los sonámbulos*. La novela parecía haber llegado a un *impasse* entre la filosofía y el lirismo, debido precisamente a que algunos talentos incuestionables pero menores se habían hecho cargo de la narración de historias, el entretenimiento y la instrucción propias del género. La importancia histórica de *La muerte de Virgilio* es la creación de una unidad en la que es posible la materialización de un elemento de suspenso específicamente moderno, como si solo ahora fuese posible que aquellos elementos puramente artísticos que habían otorgado a la novela tradicional la validez literaria, la pasión lírica y la transfiguración de la realidad a través de lo universal, se emancipasen de lo puramente informativo y encontraran una forma nueva y válida.

Cultura y política, de Hannah Arendt, se terminó de
imprimir en agosto de 2016 en los talleres de Porrúa Print.
La edición consta de 1000 ejemplares impresos sobre
papel *cultural* de 90 gramos; en su composición se
utilizaron tipos Berkeley Oldstyle de 10 y 14 puntos



Hannah Arendt

Esta edición ofrece una serie de textos de Hannah Arendt que dan a conocer el importante papel que en sus reflexiones desempeñan la crisis de la cultura, la poesía, el arte y la narración literaria. La presente selección, que se desprende de la obra *Más allá de la filosofía* (Editorial Trotta, 2014), permite descubrir la articulación del estilo de su autora, la genealogía de algunos de sus conceptos más relevantes y de ciertos temas que atraviesan toda su obra.

Los materiales aquí reunidos tienen un carácter heterogéneo debido a que fueron escritos con distintos propósitos, en tiempos muy diversos, publicados en dos continentes y en dos lenguas distintas por una mujer que no se cansó de insistir en que lo importante, lo verdaderamente esencial, es reflexionar a partir de la experiencia.



Beatriz Rivas

Escritora y periodista mexicana. Cursó la maestría en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Su primera novela es *La hora sin diosas* (2003). Después publicó *Viento amargo* (2006), *Todas mis vidas posibles* (2009), *Amores adúlteros* (2010), *Dios se fue de viaje* (2015) y *Fecha de caducidad* (2016). Además de escribir, actualmente se dedica a impartir talleres de creación literaria.







